2/IX

KUNST DES XX. JAHRHUNDERTS

Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

Buchreihe DAS KUNSTWERK Nr. 2

KUNST DES XX. JAHRHUNDERTS



AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

AUS DEM INHALT:

Druck des Textteils: Agis-Druck, Krefeld, Druck des Umschlages und des Bildteils sowie Buchbindearbeiten: Butzon & Bercker, Kevelaer. Der Textteil ist gedruckt auf Reflex-Papier der Papierfabrik Felix Heinrich Schoeller in Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH., Krefeld. Typografie und Umschlaggestaltung: Klaus J. Fischer, Baden-Baden.



Paul Klee – Bauchredner (Rufer im Moor) 1923.
Sammlung Douglas Cooper, Argilliers (Gard)

Entnommen aus
Fritz Baumgart „Geschichte der abendländischen Malerei", W. Kohlhammer Verlag Stgt.



O. Schlemmer

WARNUNG VOR EINER ABSTRAKTEN AKADEMIE

Die moderne Kunst ist gar nicht mehr von außen bedroht, das hat sie hinter sich, ihre Gefahr liegt innen — im eigenen Konformismus. Sie liegt in der Meinung, daß, wenn einer „abstrakt", „konkret", „kubistisch" oder sonstwie arbeite, er bereits Anspruch auf allgemeine Beachtung hätte. Die abstrakte Malerei besteht seit 45 Jahren, die konkrete Malerei seit 42 Jahren, die kubistische seit 48 Jahren — es ist also heute kein Grund zur prophetischen Allüre vorhanden, noch zu jenem esoterischen Hochmut, der das Kennzeichen aller Sektierer ist. Man könnte das auf sich beruhen lassen und mit heiterem Gleichmut der Großmannssucht kleiner Talente zusehen, die sich ein modernistisches Mäntelchen umhängen und — wie jene Zeitgenossen, die sich eine Uniformmütze aufs Haupt stülpen — sich besser dünken als alle anderen, wenn nicht damit die große Gefahr bestünde, die erreichten Positionen erneut zu versteifen und die vorandrängende Entwicklung — eben jene ständig weiterwirkende Kontinuität — zu blockieren. Die moderne Malerei hat heute schon in breiter Front die Lehrstühle der Akademien bezogen, die abstrakte Malerei schickt sich dazu an und beginnt auch eigene Akademien zu bilden. Die Gefahr ist sehr groß, daß im natürlichen Gefälle der Geschichte die großen Ideen absinken und versteinern, daß ein intellektueller Hochmut sich auf den erreichten Bastionen verschanzt und mit diesen den schmalen Durchlaß zur Zukunft verbaut. Hier liegt die eigentliche Aufgabe der heutigen Kritik, — nicht in der allgemeinen Apologie der epochalen Leistung, sondern in der Freihaltung der Wege ins Künftige, die durch das Gestrüpp der Intoleranz, des Sektiertums, des modernistischen Konformismus schon wieder zuzuwachsen drohen. Die Gefahr ist, daß der Konformismus die Freiheit erstickt und das Abenteuer der Kunst unter Berufung auf erhaschte Rezepte als verwerflich denunziert.

Werner Haftmann

(Aus dem Katalog der „documenta"-Ausstellung, Prestel Verlag, München)

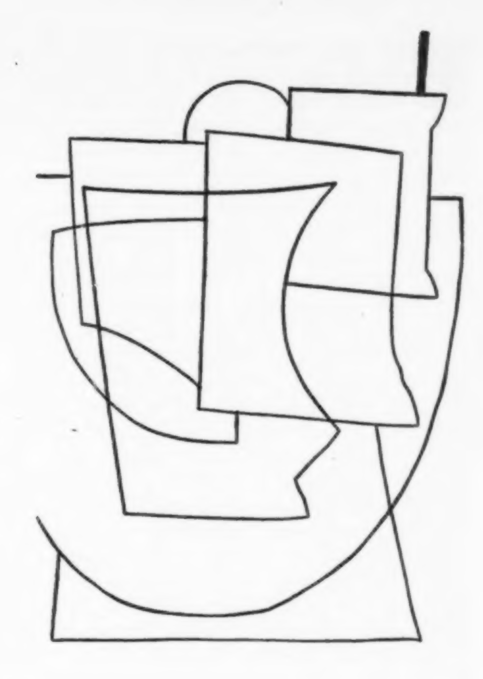
W. Kandinsky



EXPRESSION UND KONSTRUKTION IN DER GEGENSTANDSLOSEN MALEREI

von Franz Roh

Für dieses Heft ist vorgeschlagen worden, die Kunst des 20. Jahrhunderts möglichst auf den Gegensatz von Expression und Konstruktion hin zu erörtern. Man wird unschwer klar machen können, was mit diesen Begriffen gemeint ist. Auf der einen Seite das Urbedürfnis, einen Tiefenausdruck zu vermitteln, möglichst ungefiltert, sehr direkt, geladen mit innerer Kraft. Auf der anderen Seite: eine Gesetzlichkeit der Aussagemittel spüren zu lassen, etwas zu bauen, ein spezifisch bildnerisches Problem zu lösen. Von der Musik her läßt sich verdeutlichen, was hier vorschwebt, wenn man die sogenannte Triebmusik gegen die Fuge absetzt. In der Architektur findet sich derselbe Gegensatz: man halte nur etwa das ausdruckssüchtige Barocco gegen die konstruktive Verhaltenheit des romanischen Stils. Auch in der Literatur bestehen entsprechend polare Möglichkeiten.
Man kann sie individualpsychologisch anwenden, indem man feststellt, daß beinah zu allen Zeiten triebstarke Ausdrucksmenschen gegenüber gesetzmäßig ordnenden auftauchen, sowohl in ihrem rein privaten Lebensgang als auch im Bezug auf ihre verobjektivierten Werke. Man kann jenen Gegensatz aber auch finden, wenn er sich in ganze Zeitstile auseinanderlegt. Er hängt mit dem Kontrast zwischen einem mehr intuitiven und einem mehr rationalen Vorgehen zusammen. Er ist auch mit Worringers Unterscheidung von Einfühlung und Abstraktion verwandt. Im Grunde aber liegen alle diese „Polaritäten" samt ihren Achsen ziemlich schräg zu einander, sind also keineswegs gänzlich in Deckung zu bringen. Vor allem aber muß man bei derart dualistischer Betrachtungsweise im Auge behalten, daß sich beim Einzelgestalter wie in ganzen Stilepochen, im Leben wie im Kunstwerk, solche Gegensätze auch v e r b i n d e n



B. Nicholson

können. Vielleicht muß man sogar bekunden: kein wirkliches Meisterwerk kann sich, ohne irgendwie zu verkümmern, allein auf e i n e m jener Pole ansiedeln. Auch scharf gesetzmäßig gebaute Werke vom Typus der Fuge halten doch wohl nur Stand, wenn ihr aus immer wiederkehrenden oder abgewandelten Elementen stammender, strenger Aufbau einen inneren Ausdruck vermittelt. Sonst würde jenes Formenspiel nur an unsere Ratio rühren, nicht aber an unser Gefühl.

Wenden wir ähnliche Ueberlegungen nun auf die sogenannte gegenstandslose, besser gesagt undingliche Malerei an. Sie wird einst als eine Hauptfindung des 20. Jahrhunderts gelten, so sehr sie auch noch umstritten ist. Sie entsprang nicht ruckartig oder revolutionär aus dem Haupte Kandinskys, sondern hat sich evolutionär im Impressionismus, bei Seurat, Cézanne und den Fauves vorbereitet. So unterschiedlich diese waren, sie wollten bereits mehr oder weniger auf den Selbstwert der Farbe oder der Form hinaus, unter Minderung einer dinglichen, wenn auch noch so freien Reproduktion der vorgegebenen Außenwelt.

Schon hier also waltet in der modernen Kunst unser Gegensatz. Seurat muß als konstruktiv bezeichnet werden, wollte er doch nicht nur für seine Farbenzerlegung, sondern für den gesamten Bildaufbau das Gesetzliche. Die Fauves aber liegen auf Seiten der Expression, und es ist kein Zufall, das der daraus hervorgehende deutsche „Expressionismus" sich gerade diesen Namen gab. Hier sollten die Farben und Formen nicht ordnend gefiltert werden, sondern mehr durch innere Schlagkraft uns entgegentönen, uns also mehr überwältigen, als er-bauen.

Cézanne aber kann dann als Beispiel dafür aufgewiesen werden, wie sehr sich jene Gegensätze auch v e r b i n d e n können. Er wurde mit Recht nach b e i d e n Seiten hin abgelesen, bald mehr auf den vitalen Ausdruck, bald mehr auf den immanenten Bildbau hin. Er hat in beide gesetzten Lager tief hineingewirkt. Seine inneren Gegensätze hielten ihn dauernd in Spannungen, ja Selbstquälereien. In seiner Theorie, wenn er alle Erscheinungen auf Kugel, Kegel und Zylinder zurückführen wollte, kehrte er stärker die Konstruktion hervor. In seinen Bildern aber quoll die Expression an allen Stellen über das geplante Gesetzlichkeitsnetz der Flächengestaltung hinaus.

Bei Kandinsky dann, der 1911 die undingliche Malerei begründete, lebten sich jene beiden Formungsmöglichkeiten eher als als ein großes N a c h e i n a n d e r

aus. Der frühe Kandinsky ist ganz Rausch, Improvisation, vitales Fluten, irrationale Expression eines pluralen Lebens-elans. Der spätere aber zerlegt das Bild in gesonderte, scharf überschaubare Parzellen, die erst, nachdem sie ihre Teilfunktion verdeutlicht haben, in eine Verzahnung zueinander treten.
Wie aber schon gesagt, erlebte die moderne Kunst auch jene dritte Möglichkeit des Gegensatzes: wenn er sich in ganze Richtungen oder Ismen auseinanderlegt. Nachdem sich z. B. der deutsche Expressionismus als Gesamtbewegung, besonders bei den Meistern der „Brücke" entfaltet hatte, trat der Konstruktivismus, die Stijl-Bewegung und Verwandtes hervor. Meister wie Mondrian, Doesburg, Lisitzky, Moholy, Albers, Vordemberge-Gildewart, so verschieden sie unter sich sind, erstrebten vor allem die höchste Durchsichtigkeit im Bildaufbau, versuchten etwas „Unpersönliches" hinzustellen, einfachste Verspannungen von Formen der niederen Geometrie zu geben, mit ungemischten, möglichst fakturlosen Farbflächen, die in Balance zueinander stehen sollten. Jede „Handschrift" war hier verpönt, alle sogenannte Seelenregung wurde als ordnungsstörend, als „bloße Subjektivität" beargwöhnt. Moholy sagte mir einmal, er möchte eine Zahlenformel angeben können, nach welcher die Proportionen der Flächen und die Skala der Farben eines Bildes fixiert seien, mit welcher Formel man sich dann telefonisch das entsprechende Werk bei einem Durchschnittsmaler bestellen könne. Dies stand in gewisser Verwandtschaft mit der Ermahnung Strawinskys, welcher einem Pianisten angeblich gesagt haben sollte, „spielen Sie wie eine Nähmaschine".
Es wäre banal, solche Aussprüche lächerlich zu machen. Besser ist, sie als Gleichnis dessen zu nehmen, was wir eben Konstruktion im Kunstwerk nennen. Gemeint ist hier: die Linien, Flächen und Farben sollen derart gewichtig und sinnreich gegen- und miteinander stehen, sie tragen schon so viel Spannungen und ebenso Balancemöglichkeiten in sich, daß es keiner Drucker, keiner Betonungen und Gefühlsäußerungen bedarf, um das durchdachte Gefüge wirkungsvoll zu machen. Ist es doch bereits in sich vollkommen. Hiergegen pflegten die Expressiven, die Ausdrucksgeladenen sich mit dem Einwand zu wehren: ein Gebilde, dessen Relationen so klar durchschaubar, ja berechenbar sein, werde schnell langweilen. Jede Erscheinung lasse an Wirkung nach, sobald sich ihr Geheimnis offenbare oder einer rationalen Formel zugeordnet werden könne.
Aber auch durchschaubare Gestaltungen entbehren nicht des Wunders, und ein „unsymmetrisches Gleichgewicht" in den Künsten wird immer noch als Geheimnis empfunden. Bleibt doch ein unauflösbares Rätsel, daß es überhaupt möglich ist, ein bloßes Chaos zu ordnen, unseren klärenden Absichten untertan zu machen, was dann eben ein Wohlgefühl auszulösen vermag. Das Konstruktive der K u n s t unterscheidet sich natürlich von dem der zweckgebundenen T e c h n i k, denn es hat einen symbolischen, keinen äußeren Nützlichkeitswert des sogenannten praktischen Lebens. Obgleich manche Konstruktivisten eine Brücke zum rationalen Technizismus zu schlagen versuchten, waren ihre



F. Léger



Moholy-Nagy



L. Feininger

Werke niemals rationalistisch gemeint, auch wenn sie nur mit Lineal und Zirkel gemacht waren. Sie entsprangen einer Klarheits-mystik, wenn man darunter die geheime Verehrung eines geistigen Ordnungsstrebens verstehen will. Hier liegt auch eine der Wurzeln, welche der Lehre von Max Bill, dem Leiter der Ulmer Hochschule für Gestaltung zugehören. Sie gründet auf einer prästabilierten Harmonie zwischen Intellekt und Gefühl, wenn man behauptet, die leicht berechenbaren Verhältnisse sind auch die wohltuenden. Einige Bildhauer begannen gewisse Modelle im Musée Poincaré von Paris zu bewundern. Hier standen Gebilde beieinander, welche nur für Mathematiker gedacht, nur ihnen verständlich waren. Doch strahlten einige auch auf unvorgebildete Betrachter eine gewaltige Schönheit aus, welche direkt auf die Sinne wirkte, und nun für die undingliche Skulptur benutzt werden konnte. Jene prästabilierte Harmonie zwischen Intellekt und Gefühl scheint aber nicht so weit zu gehen, daß man nun sagen dürfte, diejenigen Modelle, welche für den Mathematiker die interessantesten sind, seien auch die höchsten Kunstwerke. Hier stoßen wir auf einen der Grundunterschiede zwischen einem Gebilde, das mit abstrakter Ratio denkerisch aufgenommen werden soll, und einem Kunstwerk, das mit den Sinnen erlebt werden will. Denn es ist ja falsch, wenn gewisse Anhänger einer dinglichen Malerei und Plastik behaupten, ungegenständliche Kunst sei „unanschaulich, unsinnlich, ein bloßes Begriffsspiel". Solche Leute vergessen, daß hier doch jede Linie und Farbe uns rein optisch, sinnlich beeindrucken soll, nicht aber dazu da ist, einen denkerischen Lehrsatz in unserem Intellekt aufzurufen. Schon oben hatten wir angedeutet, wie falsch es auch ist (obgleich man dies ebenfalls noch immer zu hören bekommt), wenn man denkt, konstruktivistische Maler oder Bildhauer könnten nur unseren Ordnungswillen, nicht aber unser Gefühl in Schwingung bringen. Hiergegen wäre noch einmal auf jenen Tiefenpunkt hinzuführen, an welchem beide Gestaltungsweisen, die der Konstruktion und die der Expression sich berühren. Letztlich wollen uns beide Formungsarten aus einem lauen Mittelmaß herausführen.

Heute stehen sich in der ungegenständlichen Kunst extrem gegenüber: Bill und Vordemberge contra Pollok, Wols, Schultze. Auf der einen Seite scheint alles Gesetz zu sein, auf der anderen alles nur Ausdruck, ja „Willkür". Wenn in viel späteren Zeiten Archäologen derartiges einmal „ausgraben", vielleicht würden sie „tausend Jahre Zeitunterschied" dazwischen legen wollen, derart klafft hier ja das Formungsprinzip auseinander. Ob wir darin eine Verfallserscheinung oder aber einen weit gespannten, inneren Reichtum unserer Zeit sehen wollen, bedarf einer Sonderbehandlung. Ich persönlich neige einer positiven Auffassung zu: Alles bloß zivilisatorische Leben soll nicht zu stark divergieren, alles binnenseelische oder künstlerische aber kann durchaus in scharfen Gegensätzen auftreten.

Auch frühere, starke Zeiten divergierten in ihren Seinsdeutungen mehr, als nachträglich vereinheitlichende Historiker aus ihrer Fernperspektive dann wahrhaben

wollten. Die „Richtungen" des Mittelalters lagen nicht nur in politischer, sondern auch in künstlerischer Hin sicht viel weiter auseinander, als wir bisher dachten. Um 1520 war es in Italien nicht so, wie Wölfflin in seiner „klassischen Kunst", übermäßig einebnend, behauptete. Stand hier doch die Botticelli-schule mit sozusagen spätgotischen Unendlichkeits-Kurvaturen da, die Raffael-schule mit einem (geozentrisch gemeinten?) Zentralismus, Michelangelo mit einer Art Frühbarock, und Correggio (Kuppeln von Parma) mit einem Rokoko. Für 1800 aber erinnere man sich kräftig jener Kämpfe, die zwischen Klassizisten, Romantikern und Realisten tobten, und nach drei höchst verschiedenen Richtungen hinzielten.

Von unserer heutigen Lage wird man wohl später vereinheitlichend sagen: Ob Konstruktion oder Expression, beide Parteien, die sich befehdeten, erstrebten eine Malerei und Plastik ohne Ding-reproduktion, als Gleichnis der Elementarkräfte des Daseins, wie sie *hinter* den Erscheinungen walten. Oder als Konstellationen des subjektiven Weltempfindens, das jeweils einem Künstler eigen ist, immer über den bloßen Spezialfall des vorgegebenen Motivs hinausgehend. Auf der Achse *zwischen* jenen Polen aber entfalten sich oft diejenigen Möglichkeiten, die menschlich und künstlerisch am längsten standhalten. Allerdings nur, wenn es nicht um eine „Mitte" aus Schwäche handelt, sondern um jenen scharfen Grat, auf dem der Starke zwischen den Abgründen zu balancieren vermag. In vielen, äußerst unterschiedlichen Weisen, können sich dann die Elemente der Abstraktion und der Expression miteinander kreuzen. Gerade in Zeiten so großer Spannungen wie der unsrigen, ereignen sich dann vielleicht so gewichtige, dabei grundverschiedene Synthesen, wie sie heute durch Picasso, Paul Klee und Willi Baumeister gegeben sind.



S. Steinberg

HANS ARP — SOPHIE TAEUBER-ARP

Erinnerungen eines Freundes

von L. H. Neitzel

Es war ein großes altes Haus in STRASSBURG, worin HANS ARP die Knabenjahre verlebte. Unten rollten geschäftig Warenballen an düstern Büroräumen vorbei. Die dunkle Treppe führte in ein behagliches Zimmer, an dessen Wänden die Kunstwerke des damals 15- bis 16jährigen JEAN hingen; sie waren so natürlich gemalt, daß empfindsame Freundinnen seiner Mutter, der lieben „mère Jo", bei ihrem ersten Eintreten mit ihren Körbchen hineilten, um die Früchte aufzufangen, die herabzufallen drohten. — Damals, es waren nur wenige Jahre nach der Jahrhundertwende, weihte mich Jean in die Schönheiten der französischen Literatur ein. Wir lasen Gedichte der „Poètes Maudits" und der Symbolisten. Arps große Liebe waren Gedichte von RIMBAUD und Prosa von LAUTREAMONT.

Arps Vater hatte in den Vogesen ein schönes Anwesen und einen guten Weinkeller. Dichter und Maler des Landes waren dort zu Gast. Es waren noch die Zeiten, als dem Knabenalter gerade entwachsende Jünglinge dichteten. Aber die Gedichte des Sechzehnjährigen fanden soviel Beachtung, daß etliche von ihnen in einem Sammelband der Dichter und Schriftsteller des Elsaß veröffentlicht wurden. — Und wie nah ist Paris bei Straßburg! Wie groß war das erste Erlebnis der wundervollen Stadt, die JEAN hauptsächlich als Augenmensch, als Maler erlebte.

Eine Wirtschaftskrise machte dem Idyll der väterlichen Haushaltungen ein Ende. Mit neuen Plänen zog Papa Arp nach der Schweiz, begleitet von mère Jo. — Hans ging auf die Kunstakademie nach Weimar, damals der modernsten in Deutschland. Doch blieb er nicht lange dort. Im neuen väterlichen Heim in der Schweiz malte er erst sehr helle, jedoch nie sehr farbfreudige Bilder, die sich bald in blaugraue „grisailles" wandelten. Er dichtete dort die ersten surrealistischen Hymnen. Vor allem aber mühte er sich um den Zusammenschluß junger gärender Schweizer Künstler. — Die nach dem Impressionismus in Paris einsetzende Umwertung aller malerischen Aufgaben boten Grund zu Diskussionen, wobei das Ringen um die Verständigung über das Ungewohnte ARP heideggersche Prägungen vorwegnehmen ließ, während seine Schweizer Kollegen Worte und Gebärden fanden, die, obschon weniger kompliziert, nicht leichter verständlich waren.

Inzwischen ritt der BLAUE REITER in München seine Attacken. Der schweizerische MODERNE BUND kam zustande. Ausstellungen folgten in München, Zürich und anderswo. Auch KLEE stellte mit der Gruppe aus, deren Katalog ich einleitete. — Herwarth Walden, der Sturm und der erste GROSSE HERBST-SALON mit den Bildern aller inzwischen berühmt gewordener Maler sah uns in Berlin. — Wir veröffentlichten 1912 ein Büchlein über neue französische Malerei. Arp hatte die Bilder ausgewählt, darunter HENRI ROUSSEAU, HENRI MATISSE, ANDRE DERAIN und PABLO PICASSO; ich schrieb den Text. — Long long ago, long long ago.

Im ersten Weltkrieg sahen wir uns in der Schweiz wieder. Aus der Asche des CABARET VOLTAIRE erhob sich der DADA mit den Protagonisten TZARA, ARP, HÜLSENBECK und BALL, als kulturelle Ergänzung der Delirien des Krieges. — Wie kurz war es her, und wo waren die Zeiten hin, da man im zivilisierten Europa überall hinfahren konnte und harmlos unterwegs seine Sachen kaufte, wenn man aus Absicht oder Versehen sein Gepäck zu Hause vergessen hatte? In kürzester Zeit war dieses für den Privatmann unbegrenzte Europa, das sich den Regierungsnationalismen zum Trotze zu bilden im Begriffe stand, zertrümmert worden. Was sollte jetzt noch der ausgerottete Gebrauch der Vernunft in geschriebenen Sätzen, was der Sinn der Worte, jetzt, wo alles in Scherben lag? Entsprechend der staatlich befohlenen Zertrümmerung ging man erst an die Zertrümmerung des gewohnten Sinnes der Sätze, dann an die Zertrümmerung des Sinnes des Einzelworts. Das Urprivileg der Dichter erwachte: die Wort- und Bildschöpfung. Der an französischer Dichtung geschulte HANS ARP war darin Meister. Ich entnehme Beispiele für das Gesagte dem Bändchen WORTTRÄUME UND SCHWARZE STERNE, das

im LIMES VERLAG in Wiesbaden erschienen ist und in guter Auswahl einen Überblick auf Arps Dichtungen bietet:

„noch ist hier der minotauros koloss schoss der efi bilindi klirr kümmeltürkulum aber nimm die schildwachen aus und sage dragonat glisandra bum bum i bim bim dann zeigt er sein knochenbild im aquarin und an der steinschur tropft der stern immenschwanz und der zerbrochene lauf arbeitet und kocht in saphiri aber wir wollen dergebild mutmassen aus gestein horn pfrundenblei dass es bricht . . . ." usw.

Vielleicht läßt sich an diesem Beispiel erahnen, was seinerzeit die Romanisten der Universitäten faszinierte. War hier nicht ein Parallelfall zu Rabelais, der im prächtigen Pantagruel den Panurge folgendes reden läßt: „Jona andie, guaussa goussyetan behar da erremedio, beharde, versela ysser lan da. Anbates, otoyyes mausu, eyn essassu gourr ay proposian ordine den. Non yssenabayta fascheria egabe, genherassy badia sadassu noura assia. . ." usw. — Wie spaßig und heiter sich Arp in seinen Gedichten auch geben mochte, in allem, was mit Kunst und Kunstgewerbe zusammenhing, war er ernst und unerbittlich. Oft fand der „gratis" Lösungen, mit denen andere viele Jahre später ein einträgliches Geschäft „kreierten". Ob bei Bauten nur Würfel- oder Rechtecksformen geduldet werden durften, ob die sträflich vernachlässigte Decke mit der Tapete des Zimmers überklebt werden mußte, ob der Einband des Pyramidenrocks in linienstrenger Wiederholung von DER PYRAMIDENROCK neben- und übereinander querüber zu bedrucken war, oder was es sonst auch sein mochte, streng achtete Arp auf die Durchführung seiner Anordnungen.

Die Herren fanden in Arp, der von dieser Sprachschöpfung des Panurge keine Ahnung hatte und am andächtigsten Zeitungsinserate las, einen lebendigen, durchaus vernünftigen Menschen voller Geist, tiefer Erkenntnisse und ungewohnter Wertungen. In treuester Freundschaft mit SOPHIE TAEUBER verbunden schrieb er damals die lustigen Gedichte des PYRAMIDENROCKs, dessen Opus Null folgendermaßen anhebt:

Ich bin der große Derdiedas
Das rigorose Regiment
Der Ozonstengel prima qua
Der anonyme Einprozent.
Das P.P.Tit. und auch die Po
Posaune ohne Mund und Loch
Das große Herkulesgeschirr
Der linke Fuß vom rechten Koch.
Ich bin der lange Lebenslang
Der zwölfte Sinn im Eierstock
Der insgesamte Augustin
Im lichten Cellulosenrock.

Das „épater le bourgeois" war für die Dadaisten eine notwendige Waffe. Das Auftreten des Dadaisten Arp bei Dada-Veranstaltungen, der persönliche Ausdruck in seinen Gedichten, seine diktatorischen Anweisungen in Fragen von Kunst und Geschmack wurden durch die gleichzeitig entstehenden Werke des bildenden Künstlers Arp nur sehr teilweise bestätigt. Denn mit Fanatismus vermied hier Arp jegliche Erinnerung an die bildende Tätigkeit seiner Hände. Nur der Gedanke des Werkes, wie er aus Intuition oder Arbeit geboren war, sollte den Weg an die Öffentlichkeit finden. Waren seine „grisailles" und seine Zeichnungen aus den Vorkriegszeiten wohl ausnahmslos der menschlichen Gestalt und menschlichen Gruppen gewidmet gewesen, so sollten seine aus Flächen komponierten Bilder und „collages" nunmehr oft zu Teppichen und Stickereien dienen, die SOPHIE TAEUBER, nicht viel später als Lehrerin an die Kunstgewerbeschule in Zürich berufen, in selbstloser Genauigkeit ausführte.

Was diese zarte Frau hierzu prädestinierte, war weniger die untadelige Beherrschung alles Technischen, als ein erstaunlicher Gleichklang ihrer eigenen künstlerischen Bestrebungen mit denen von Arp. Aus gewerblicher Schulung in SANKT GALLEN, MÜNCHEN und HAMBURG hatte sich SOPHIE TAEUBER zu einer Gestaltung künstlerischer Aufgaben befreit, zu der Arp auf dem entgegengesetzten Wege gekommen war. Hatte die Entfaltung der TAEUBER den damals gültigen Rahmen des Kunstgewerblichen so ausgeweitet, daß ihr bahnweisendes Schaffen den meisten unverständlich wurde, so hatte der radikale Bruch Arps mit der humanistischen Tradition der Kunst, die selbst bei PICASSO noch nachwirkte, den Beschauern das Verständnis seiner von andern ausgeführten Werke noch weiter erschwert.

Denn zu den Teppichen traten schon damals die Kompositionen in Holz. Nach Zeichnungen einfacher oder komplizierter Formen ließ Arp von einem erfahrenem Schreiner Holzplatten mit der Bandsäge aussägen, aus denen er dann seine Reliefs mehrschichtig komponierte. Die einzelnen Holzformen erhielten einheitliche Ölfarbtönung, deren Abwechslung nach Schichten diese reinen Gebilde Arpscher Phantasie belebte. Die in Hannover, Berlin und Freiburg gezeigte Ausstellung enthielt zwei dieser frühen Werke, deren ausgestellte Nachfahren den seitherigen Weg Arps klar erkennen lassen. Es ist der Weg zu immer einfacheren Formen, zu immer einfacherem Ausdruck, der über die magische Beschwörung der farbunterstützten „Mythischen Komposition" zum ausgewogenem Gegenspiel der „Konstellation" (Naturholz) oder dem grandiosen Schwung von Grün-Gelb auf gelbem Grunde des Muschel-Stern (Öl/Pavatex) führt.

Zur Zeit des Modernen Bundes hatte Arp bei seinem Luzerner Freunde, dem Bildhauer FRITZ HUF, eine Zeitlang gearbeitet. Aber kein Mensch hätte geglaubt, daß seine Rundplastiken zu Hauptträgern seines Erfolges würden. Zeigte seine Entwicklung doch harmonisch aufeinander abgestimmte Formen, die seine Phantasie geboren hatte, die er aber von Gouachen, Lithographien und Holzschnitten abgesehen, weitgehend von andern materialisieren ließ. Und nun wandte er sich der Rundplastik zu, die doch im höchsten

Grade ein Werk der Hände des Künstlers ist, dessen ganzes Wesen durch den tiefsten, ursprünglichsten unserer Sinne unmittelbar mit seinen Schöpfungen verbunden ist.
Betrachten wir nun mit dem „interesselosen Wohlgefallen", das KANT vom Beschauer eines Kunstwerkes fordert, die plastischen Werke Arps, und erinnern wir uns an sein Wort, daß Kunstwerke gestaltete Träume sind, so sehen wir Traumgebilde, die nicht auf archäologische, natürliche oder technische Gegebenheiten hinweisen, wie die meisten Werke seiner „abstrakten" Kollegen. „Alle Gestalten sind ähnlich, doch keine gleichet der andern. Und so deutet das Chor auf ein heimlich Gesetz, auf ein heiliges Rätsel." — Um es zu entschleiern vergleichen wir die älteste Plastik der Ausstellung: „Konkrete Form auf ovaler Schale" von 1934 und das 1950 entstandene „Menschlich, mondhaft, geisterhaft". So grundverschieden ihre Benennung ist, so lange Jahre zwischen ihrer Entstehung liegen, wie ähnlich sind beide im Wesentlichen. Bei langsamem Umschreiten überrascht bei beiden die Fülle der formalen Eindrücke, die aus den bewegten Flächen, Buchtungen und drängenden Formen aufsteigen. Die reiche Hülle birgt Leben, das zum Lichte drängt, ohne daß wir wissen, was es ist oder wird. Dies macht den Reichtum der Arpschen Plastiken aus. Es sind Träumen abgelauschte Metamorphosen, die Entwicklungsmomente aufdecken, die wir bisher noch nicht gekannt haben. Und die tastende Hand, die dem allem nachfühlt, spürt die große Liebe und das fachliche Können, womit diese Werke geschaffen wurden. Wie diese, so mehr oder minder alle Plastiken, selbst der als Standbild gearbeitete würdevolle Reigen ineinander übergleitender Formen, deren sich wandelnde Harmonie Arp PTOLEMÄUS genannt hat.
Alle Werke des bildenden Künstlers Arp lassen nicht ahnen, welche tiefe Wandlung mit ihm vorgegangen ist, seit ein milder Tod ihm plötzlich und schrecklich seine geliebte Frau entriß, SOPHIE TAEUBER-ARP.

(I.)

„Nun bist du fortgegangen.
Was soll ich hier gehen und stehen.
Ich hab nur ein Verlangen.
Ich will dich wiedersehen."

(II.)

„Du bist ein Stern
und träumst in Gottes lichter Blume.
Ich mag nicht weitergehen.
Ich will auch schlafen.
So wie du schläfst
in Gold und tiefer Ferne
in einem reinen Wiegen."

(III.)

„Wann blühen wir wieder
vereint an Gottes lichtem Strauch?
Wann ruhe ich für immer
In deinem reinen Hauch?"

(Aus „Wortträume und schwarze Sterne".)

Wie innig und feinfühlig SOPHIE TAEUBER-ARP auch war, wie vollendet die Harmonie zwischen ihr und ihrem Gatten in allen Fragen der Kunst und des Lebens auch gewesen war, so bestand doch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden, der schon in der Benennung ihrer Werke zu Tage tritt. Während wir bei Arp der Traumeule, dem Krallen-Alu, dem Wolkenhirt, dem Blumenturnier, Mondhaft, ausgehöhlt, geisterhaft und ähnlichem begegnen, stellt uns die TAEUBER ihre Arbeiten als Horizontal-Vertikal-Kompositionen, Flächen und Dreiecke, deren Spitzen sich berühren, als Kreiskomposition, Vierräumebild, Sechsraumkomposition usw. vor. Enthüllt Arp mit seinen Bezeichnungen eine kindlich verträumte, manchmal meisterhaft verspielte dichterische Begabung, so verbirgt die TAEUBER alle ihre Gefühle hinter den trockensten Titeln, die alles Persönliche ausschalten, nur das Objekt als solches gelten lassen und den Beschauer rein auf das Formale ihrer Arbeit hinlenken. Aber gerade diese strengste Entsagung, diese ausschließliche Unterordnung unter ein von ihr als richtig erkanntes Prinzip sichern ihr den eigenen Platz in der Reihe der „Abstrakten". Zudem enthüllt die TAEUBER in ihren Werken ein abgewogen feines Empfinden für Farben und Tonwerte, deren unaufdringlicher Reichtum ihre oft streng konstruierten Arbeiten mit Leben füllt. Der Weg zur Einfühlung in ihr Werk öffnet sich am leichtesten über die beschwingte „Geometrisch und bewegt" genannte Farbstiftzeichnung (1941), wo die Verschlungenheit gleichbreiter, verschiedenfarbiger Striche die vielen Flächen gestaltet, die in erlesenen Farben blühen. Vielleicht über die frühen Vertikal-Horizontal-Kompositionen von 1916 (Gouache) zur Sechsraumkompositionen des Aubussonteppichs, der nach einer vielfarbigen Gouache gewebt wurde, zu den Öl-Pavatexen der Vertikal-Horizontal-Kompositionen 1927/1928 usw. usw. — Welche große Wirkung eine Gesamtschau der Werke von SOPHIE TAEUBER-ARP hat, zeigte die vom Berner Kunstmuseum veranstaltete Nachlaßausstellung, die die Brasilianische Regierung veranlaßt hat, die Ausstellung auch in Brasilien zu zeigen.

(Hans Arp geb. 1887. Sophie Taeuber-Arp geb. 1889, gest. Januar 1943)

DIE MITTE IM WOHLGEFALLEN

Eine geometrisch-physische Beobachtung in Beziehung zur Kunst.

Es besteht die Möglichkeit, das Wohlgefallen, soweit es das Seh-Empfinden betrifft, auf einfache Art geometrisch zu fixieren: Ein Punkt, der empfindungsmäßig richtig, günstig, gefällig die Raumfläche eines Quadrates beeinflussen soll, käme dabei im Schnittpunkt der Verbindungslinien der Seiten zu liegen, die im Verhältnis 3 : 5 geteilt sind.

Der Konstruktion des Goldenen Schnittes liegt u. a. dieser Gedanke zugrunde, weitgehend behandelt einmal in der Mathematik als unlösbare Aufgabe bzw. als Aufgabe mit irrationalem Ergebnis, zum anderen als Anlaß weitreichender Deutungen. Davon soll hier abgesehen werden, zumal auch das Verhältnis 3 : 5 nicht genau der Konstruktion des Goldenen Schnittes (3,056 : 4,944) entspricht.

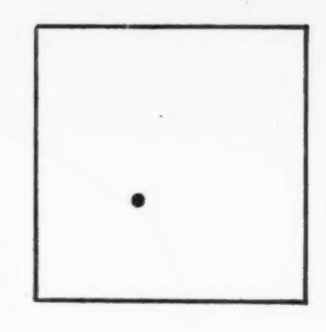
Vielmehr ist in der Bildkunst dieser Akzent als Kompositionsmerkmal oft augenscheinlich, so daß von kunstkritischer Seite dieser Punkt von Interesse bzw. Nachfolgendes verständlich sein kann.

Welch eigenartige Beziehung zeichnet nun diesen Punkt außerhalb der Mitte aus, läßt ihn dem Betrachter gefällig erscheinen?

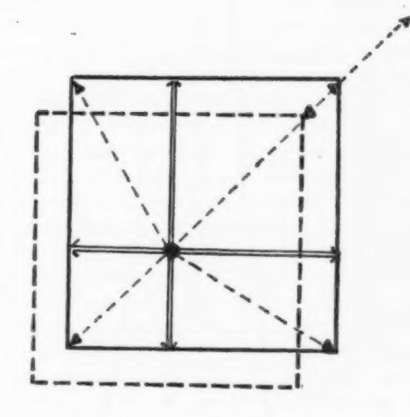
Ich habe nun rein zufällig festgestellt, und ich darf sagen, es schien mir selbstverständlich, daß dieser Punkt zu der Bildmitte in einem bestimmten Spannungsverhältnis steht, ja daß er, könnte sich dieses Spannungsverhältnis auswirken, genau in die Bildmitte zu liegen käme. Es ergibt sich nämlich folgendes:

Zunächst wird vorausgesetzt, daß die gesamte Raumfläche, die den Punkt umgibt, also der „leere Raum", als lebendiges Etwas, als energetisches Wirkungsfeld gesehen wird. Nach der Lage des Punktes teilt sich nun diese Fläche im Verhältnis 3 : 5 in vier kleinere Flächen auf, von denen jede einzelne eine Wirkungskomponente, man kann sagen eine Kraft darstellt, wobei die Größe der Kraft der Größe der jeweiligen Fläche proportional ist. Dementsprechend und zur physikalischen Behandlung können die Strahlen des verschobenen Achsenkreuzes, in dessen Schnittpunkt der Punkt im Wohlgefallen liegt, als Kraftlinien betrachtet werden, hierbei doppelt oder geteilt zu denken, weil sie ja die Kraft der einzelnen Flächen proportional kompensieren. Nach dem Gesetz „Das Parallelogramm der Kräfte" werden diese Kraftlinien nun vectoriell addiert. Das ergibt zunächst die vier Resultierenden, die vom Punkt zu den Ecken Maß und Richtung zeigen. Die Addition dieser verschieden großen und gerichteten Kräfte zeigt dann als Ergebnis eine Strecke an, die vom Punkt des Wohlgefallens aus der Hälfte der Diagonale entspricht. Der Punkt würde also bei Auswirkung des energetischen Feldes in die

Mitte, oder wie hier dargestellt, der Rahmen so gezogen, daß der Punkt genau in die Mitte zu liegen käme.



Ebenso verhält er sich auch in jedem beliebigen Rechteck. Das heißt also: das Wohlgefallen liegt außerhalb der Mitte, ist aber bei natürlichem Ausgleich der Spannung durch die Mitte bedingt.



Nun eine Erklärung für diese eigenartige Beziehung im Seh-Empfinden zu finden, ist schwierig. Durch die Bildkunst läßt sich vielleicht einiges verdeutlichen. Wenn hier von Kraft und Spannung die Rede ist, so sind dies wohl sehr unvollkommene Begriffe. Gemeint ist das Empfinden, das ein Bild als abgeschlossenes nicht auseinanderfallendes Ganzes erscheinen läßt, dessen Lebendigkeit in Polarität oder Spannung zum Ausdruck kommt — eben durch Umschreibung der Mitte. Hierbei kann die Spannung mehr oder weniger groß sein, so wie es das Temperament oder Thema vorschreibt. In sehr starkem Maße kommt diese Spannung beispielsweise in Monets Bild „Im Boot auf der Elpte" zum Ausdruck. Es zeigt Monets herangewachsenen Töchter in einem Ruderboot, das offensichtlich den Gesichtskreis zu verlassen im Begriff ist. Monet verwendet rein thematisch ganz bewußt dieses Moment.

Man kann sagen, was in der Bildkunst im wesentlichen die Lage der Akzente und deren Beziehungen untereinander im Raume an Spannung bewirken, erscheint beim Ornament als wechselnde Wiederholung gleicher bzw. gegensätzlicher Formelemente auf anderer Ebene. Beides läßt sich wohl verschmelzen.

Ganz abgesehen davon, daß diese Feststellung eine rein theoretische ist, für die Gestaltung also praktisch nicht verwendbar, zeigt sie doch, daß in der Bildkunst, und gerade in der heutigen, dem künstlerischen Empfinden vollauf Genüge getan ist, wenn sich die Darstellung vom Nur-gegenständlichen-Abbilden löst und wieder zur direkten Aussage findet, über das reine Empfinden.

Dem Wohlgefallen liegt also eine zur Mitte ausgeglichene Spannung zugrunde. Ist es nun vom Sehenden aus eine rein optische Kombination der Augen? Ich möchte es bezweifeln und würde so sagen: es ist ein Wiegevorgang, bei dem man die ausgleichenden Gewichte gefühlsmäßig auswählt.

Es mögen sich daran weitere Gedanken und Fragen anschließen. Ich für meinen Teil bin außer diesem zu keinem weiteren Ergebnis gekommen, es sei denn zu dem, daß das Wohlgefallen an sich allem Forschen gegenüber tabu ist; und das scheint mir recht so, denn dazu ist es nicht da.

Hans-Jürgen Wels



Pablo Picasso

DOCUMENTA

Am 16. Juli wurde in Kassel eine große internationale Ausstellung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts mit Musik und Ansprachen eröffnet. Sie führt den Titel „Documenta" und zeigt 660 Werke der Malerei und Plastik, sowie einige Architekturbeispiele in Fotos. In den Annalen des modernen Kunstlebens wird ihr ein ähnlicher Rang zukommen wie der Kölner Sonderbundausstellung 1912 oder der Dresdner internationalen Kunstausstellung 1927. Die Idee, eine internationale Ausstellung der modernen Kunst in Kassel zu veranstalten, geht auf Professor Arnold Bode, Kassel zurück, der in Werner Haftmann, dem Verfasser des Buchs „Die Malerei im zwanzigsten Jahrhundert", in Alfred Hentzen, seit kurzem Leiter der Hamburger Kunsthalle, in Kurt Martin, Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, in dem Bildhauer Hans Mettel, Frankfurt und in dem Kustos des Kasseler Landesmuseums Freiherr von Buttlar sachkundige Mitarbeiter fand. Der Bund, das Land Hessen, die Stadt Kassel und vierzehn Persönlichkeiten des Wirtschaftslebens haben die großen Mittel zur Durchführung des von der „Gesellschaft abendländischer Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" getragenen Unternehmens bereitgestellt.

In dem freigebig ausgestatteten Katalog, im Verlag Prestel, München erschienen, findet man die lange Liste der Leihgeber.

Das Museum Fridericianum, ein schöner klassizistischer Bau vom Ende des 18. Jahrhunderts, erweist sich als ideales Ausstellungsgebäude. Im Krieg arg beschädigt — Kassel gehört ja zu den schwerstbetroffenen Städten Deutschlands — wurde das Innere von Professor Bode eigens für den Ausstellungszweck erneuert, unter ostentativer Negierung des Repräsentationsgedankens: weiß gekalkte, rohe Backsteinmauern, manchmal Einbauten in Schwarz-Weiß, Betondecken, weißliche Acella-Vorhänge, hinter denen Lichtquellen abends die Räume erhellen, denn die Ausstellung bleibt bis 22 Uhr offen. In der Eingangshalle weisen Fotovergrößerungen, schachbrettartig angeordnet, auf exotische und archaische Kunstwerke hin, die, oft tausende von Jahren von uns getrennt, der modernen Kunst geistig und formal näher stehen als Werke viel jüngeren Datums. Auf anderen Wänden zeigen Fotovergrößerungen die Künstler in effigie.

In der Nische des Treppenhauses erhebt sich die Große Knieende Wilhelm Lehmbrucks, die sich auch auf dieser Ausstellung als einer der begnadetsten Schöpfungen des Jahrhunderts bestätigt. Die schön geschwungene Wand der Treppe, die in das erste Stockwerk führt, schmücken Kompositionen von Oskar Schlemmer.

Das Hauptkontingent der Werke stellten Deutschland und Frankreich. Der Italien zugemessene Anteil ist überraschend groß, was wohl auf die prononcierte, auch in seinem Buch hervortretende Sympathie Werner Haftmanns für die Maler der apenninischen Halbinsel zurückgeht. Bei den Engländern überwiegen — quantitativ und qualitativ — die Bildhauer. Zu kurz gekommen ist USA; daß die Taschisten Jackson Pollock und Tobey Mark, daß der Expressionist Ben Shan fehlen, bedeutet eine fühlbare Lücke; Schuld an ihr trägt wahrscheinlich die Ausstellung „50 Jahre Kunst in den Vereinigten Staaten", die, zuerst in Paris gezeigt, jetzt in der Kunsthalle Zürich zu sehen ist und viele Hauptwerke bindet. Bei den Schweizern vermißt man den Drahtbildner Walter Bodmer. Hollands Beitrag ist mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian richtig und ausreichend bestimmt. Daß Oesterreich als selbständiges Land überhaupt nicht in Erscheinung tritt, befremdet. Oskar Kokoschka, ein Oesterreicher mit allen Vorzügen und Fehlern eines solchen, wird manu brevi zu Deutschland geschlagen. Den österreichischen Bildhauer Wotruba hat man ignoriert. Unter den Jungen hätte Hundertwasser verdient, gezeigt zu werden. Die Gelegenheit, an den in Deutschland meist übersehenen frühverstorbenen Freund Kokoschkas Egon Schiele zu erinnern, wurde nicht wahrgenommen. (Auch in Werner Haftmanns Buch wird Schiele übergangen). Von den modernen belgischen Künstlern müßte man den Plastiker Georg Minne und den Expressionisten Gustav de Smet zeigen. Wesentliches zu den Documenta der modernen Kunst hat Adolf Hölzel beigetragen, der bereits 1904 die ersten abstrakten Versuche machte und als Lehrer Oskar Schlemmers, Meyer-Amdens, Johannes Ittens und vieler anderer zumindestens durch sein pädagogisches Genie die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts beeinflußte und daher einen Platz in der Ausstellung verdiente.

Um die Liste der Desiderata zu vervollständigen: unter den „peintres juifs" hätte man neben Marc Chagall (dessen Saal zu den eindrucksvollsten zählt) und Modigliani, der mit zwei Bildern unzulänglich in Erscheinung tritt, auch dessen Freund, den russischen Ghettojuden Chaim Soutine zeigen sollen. Sein Expressionismus strahlte besonders nach Italien und USA aus. In Deutschland blieb sein Werk bisher so gut wie unbekannt. Daß unter den Bildhauern Brancusi fehlt, der in der Entwicklung der ungegenständlichen Plastik eine ähnliche Rolle spielt wie Kandinsky in der abstrakten Malerei, erklärt sich wie das Fehlen des Bildhauers Giacometti mit der Unerreichbarkeit ihrer Werke, wie der Ausstellungskatalog einleitend bemerkt. Aber warum fehlt der in Paris lebende ukrainische Bildhauer

Ossip Zadkine? An Stelle von Pignon oder Tal Coat hätte man lieber den kürzlich tragisch aus dem Leben geschiedenen Nicolas de Staël und den jungen Bernard Buffet als immerhin interessanten Vertreter des Neo-Verismus gesehen.
Diese Einwände sollen aber den Wert dieser Ausstellung nicht herabsetzen. Trotz ihrer wohl unvermeidbaren Mängel und Subjektivismen ist sie eines der bedeutendsten Ereignisse im Kunstleben dieser Jahre, und alle für die moderne Kunst aufgeschlossenen Menschen sind den Veranstaltern zu Dank verpflichtet. Besonders den Deutschen, die über kein Museum der modernen Kunst verfügen, bietet sich hier eine einmalige Gelegenheit zu einem instruktiven Gang durch die letzten fünfzig Jahre der modernen Kunst, von Henri Rousseau, dem „Vater der neuen Realistik“, bis zu den jüngsten Taschisten.
In Bildern (nicht Abbildern) und Zeichen spricht der künstlerische Geist unseres Jahrhunderts zu uns. Um mehr oder minder genaue realistische Wiedergabe der Außenwelt mittels monukularer Renaissanceperspektive und anatomischer Kenntnisse ist es dem modernen Künstler nicht zu tun. Vielmehr gründet er seine künstlerische Wirkung auf die „elementaren“ Mittel der Farbe und Form, die aus naturalistischer Bindung befreit sind. Und nicht auf den Gegenstand selbst kommt es dem Künstler an. Dieser ist ihm fragwürdig geworden. Nicht der Baum, sondern der Prozeß seines Wachstums werde im Bild sichtbar gemacht, äußerte Werner Haftmann in seiner von geistiger Wachheit und bekennerischer Leidenschaft getragenen Eröffnungsrede.
Bezeichnend für das Wesen der modernen Kunst ist auch ihre Aufspaltung in polare Gegensätze: in ingenieurhafte Intelligenz und mystischen Irrationalismus, in höchste Bewußtheit und traumhafte Unbewußtheit, in die große Realistik und die große Abstraktion, in Konstruktion und Expression.
In den germanischen Ländern liegt der Schwerpunkt auf der Expression. Sie dominiert vor allem bei den Malern der Dresdner „Brücke“, die mit Beispielen von Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Otto Müller auf der Ausstellung nicht ganz zufriedenstellend dokumentiert ist. Der bedeutendste Maler unter dem deutschen Expressionismus findet sich nicht in der Künstlergemeinschaft der „Brücke“. Er ist ein Einzelgänger — Max Beckmann, dessen Bilder zu den menschlich intensivsten Zeugnissen des XX. Jahrhunderts gehören. Die Documenta-Ausstellung hat ihm wie auch Kokoschka und Marc Chagall — einen eigenen Saal eingeräumt, der in der Geschlossenheit seiner Wirkung alle anderen Säle übertrifft, ausgenommen den Marc-Chagall-Raum und den großen dreischiffigen Plastikensaal mit Werken von Henry Moore, Reg Butler, Arp, Calder, Karl Hartung usw. Unter den gegenständlichen Bildhauern Deutschlands ragen Hans Mettel — mit einem „Sitzenden Mann“ und Toni Stadler mit seinem Hund hervor. Nicht zureichend vertreten ist Mataré.

Während die Expressiven ihren Stammvater in van Gogh besitzen, können sich die Konstruktiven auf Cézanne als ihren Ahnherrn berufen. Das gilt besonders für die Kubisten, die mit Werken von Braque, Picasso, Léger und vor allem Gris ausgezeichnet repräsentiert werden. Juan Gris' Stillleben erreichen die Rangstufe der Klassizität! Hingegen wurden für Robert Delaunay, dessen orphischer Kubismus den Malern des Münchener „Blauer Reiter“ so viel bedeutete, zwei unzulängliche Beispiele gewählt. Die Asketen der Stijlgruppe, Piet Mondrian und Theo van Doesburg, zu denen der Deutsche Friedrich Vordemberge — Gildewart, der Schweizer Max Bill und die gleichfalls aus der Schweiz stammende Sophie Taeuber-Arp treten, würden zur Vervollständigung ihres das konstruktivistische Prinzip an seine äußerste Grenze führenden Richtung noch die Russen Kasimir Malewitsch und El Lissitzky verlangen, die leider auf der Ausstellung fehlen.
Von einer Kreuzung impressionistischer, expressiver und konstruktiver Tendenzen kann man bei den italienischen Futuristen sprechen, deren Bilder mit Werken der „Valori plastici“ in einem Raum vereinigt sind. Besondere Beachtung verdient das Kolossalgemälde „Begräbnis des Anarchisten Galli“ von Carlo Carra, ein Hauptwerk des Futurismus, 1911 entstanden, vom New Yorker „Museum of modern Art“ überlassen, dem die Ausstellung auch das bedeutende Picasso-Gemälde „Mädchen vor dem Spiegel“ und Matisses „Rotes Studio“ verdankt. L. Z.



Oskar Schlemmer, Drei Profile, (Aus der Monographie „Oskar Schlemmer" von Hans Hildebrandt, Prestel-Verlag, München)

Aus der Kasseler Ausstellung „documenta"



Oskar Kokoschka (geb. 1886) ist als einer der führenden deutschen Expressionisten der stärkste Psychologist unter den Malern dieses Jahrhunderts. Die formale und farbliche Auflockerung, die seine Bilder kennzeichnet, ist in seinen Frühwerken, die den Intentionen Grecos oder Rembrandts zu folgen scheinen, noch gering. Das Porträt „Dr. Tietze und seine Frau" ist bis ins Detail durchformte, geistig überwachte Malerei.

Foto: Soichi Sunani



Ernst Ludwig Kirchner (1881–1938), neben Beckmann und Kokoschka eine der stärksten Begabungen des gegenständlichen Expressionismus in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, verzichtet nicht auf einen starken Willen zum Kompositionellen, wenngleich seine Kompositionen aus meist gotisch zugespitzten Formen nicht die Härte und Klarheit Beckmanns erreichen. Eine Absicht, die Fläche zu gliedern und eine Emotion, die die Form sprengt, treffen sich in diesem Bild „Tanzschule", das 1914 entstand.

Besitzer: Dr. Rüdiger Graf von der Goltz

Der Fauvismus von H e n r i M a t i s s e (1869–1954) ist nur in der neuen Freiheit der Farbe eine Entsprechung zum deutschen Expressionismus. Inhaltlich weicht er durch seine apollinisch-heitere Gesinnung von der tragischen Gestimmtheit des deutschen Expressionismus ab, formal durch größere Prägnanz der Zeichnung, die in arabeskenhaften Linienbögen den Gegenstand vereinfacht umschreibt, ohne ihn allerdings wesentlich umzuformen.





G e o r g e s R o u a u l t (geb. 1871) besitzt eine Bildform, die mit den Reizen ineinandergespachtelter und mit breiten Konturen durchzogener Farbe arbeitet. Dieses „Ende des Herbstes" gibt nur nach Andeutungen des Gegenstandes zu erkennen, ist expressiv in der Haltung und strebt zu einer dunkel leuchtenden, der Mystik mittelalterlicher Glasmalerei vergleichbaren Farbigkeit.

Foto: Vizzavona

nit
ch-
ch
ter
el-

na



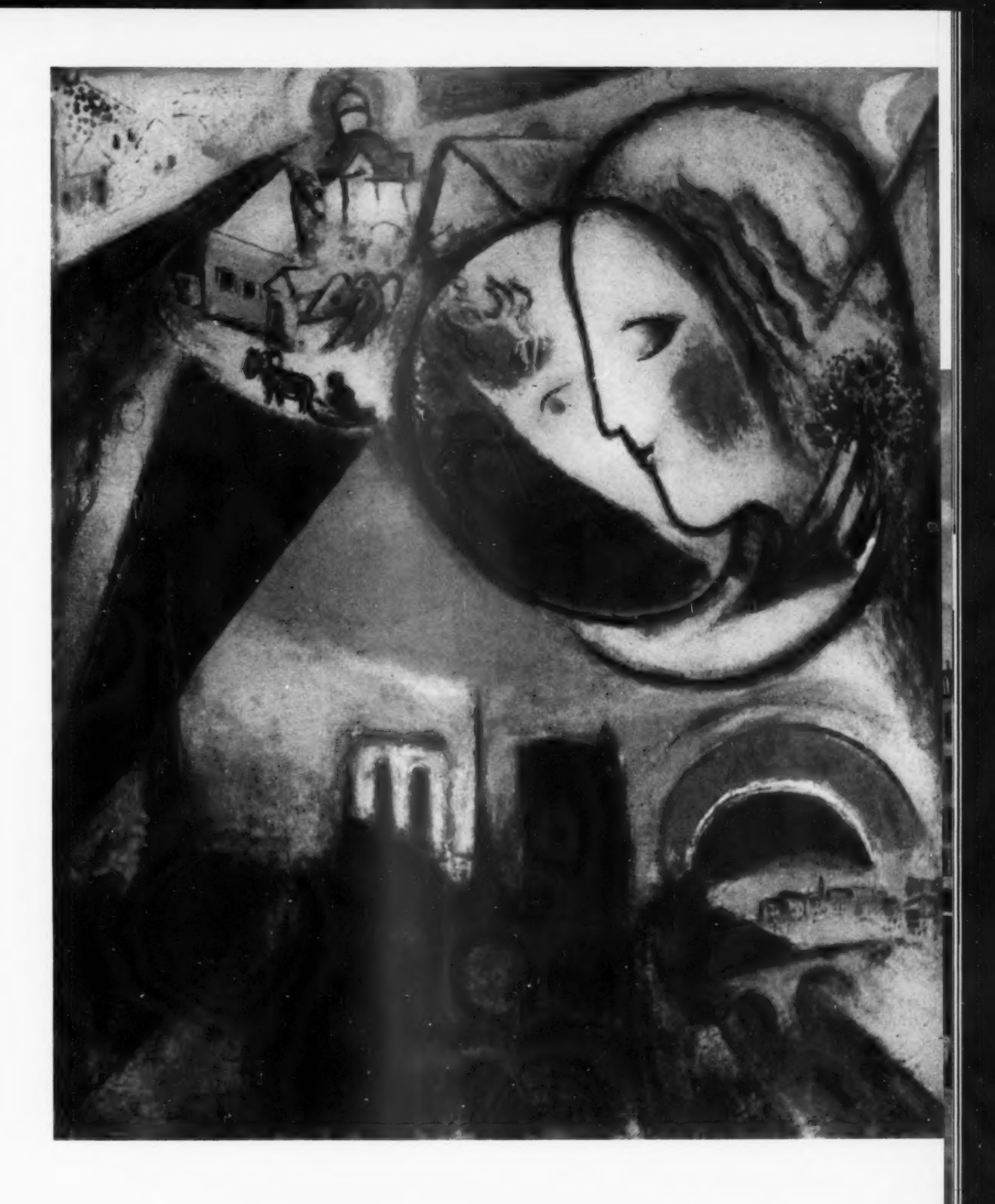
Eine Kunst der Vision, in der sich expressionistische und konstruktivistische Absichten treffen, ist der Futurismus Umberto Boccionis (1882–1916). Ausgang dieser Malerei ist ein visionärer Bildinhalt, der sich der kubistischen, zerlegenden Methode lediglich als eines Mittels bedient. Dieses Bild „Materie" ist in dem Nebeneinander abstrakter und naturalistischer Elemente heterogen; aber trotzdem meisterlich in der farbigen und kompositionellen Schichtung.

Foto: Giacomelli



In R o b e r t D e l a u n a y s (1885–1941), „Nackte lesende Frau" ist ähnlich wie auf dem Bilde Boccionis die Fläche durchbrochen. Der Gegenstand ist nicht abstrahiert, sondern ornamentalisiert. Reines Ornament, ornamentalisierte Figur und kubistische Flächengliederung stehen in diesem Bild beziehungslos nebeneinander. Robert Delaunays Malweise wurde von G. Apollinaire als orphischer Kubismus bezeichnet. Sie versucht, die bewegte Form mit einer starken Koloristik zu vereinigen.

Foto: Galerie Louis Carré



Dieser „Sonntag" Marc Chagalls (geb. 1887) berührt sich als Kunst, die verschiedenartige Bildinhalte zu traumgleichen Bildern mischt, mit dem Surrealismus. Chagalls Visionen aber betreffen ideologisch eine „heile" Welt. Ein sehr persönlicher Lyrismus, der sich – nur zuweilen anekdotisch – in kostbare Malerei umsetzt, nimmt impressionistische, kubistische und surrealistische Impulse auf.
Foto: Umbo



Die „naive" Malerei hat in ihrer starken Dingbezogenheit nur selten expressive, subjektive Neigungen, sondern strebt zum Objektiven klar umrissener Form. Das zeigen die „Flußszenerie" Camille Bombois' (geb. 1883), (rechts), dessen Figuren einen ähnlichen Grad der Formhärtung besitzen wie die des Zöllners Henri Rousseau (1844 bis 1910), sowie das surreale, ganz flächig gesehene Dingarrangement „Schießbude" von Felice Casorati (geb. 1886), (oben), der in diesem Bild den Stilmerkmalen der „Naiven" folgt.

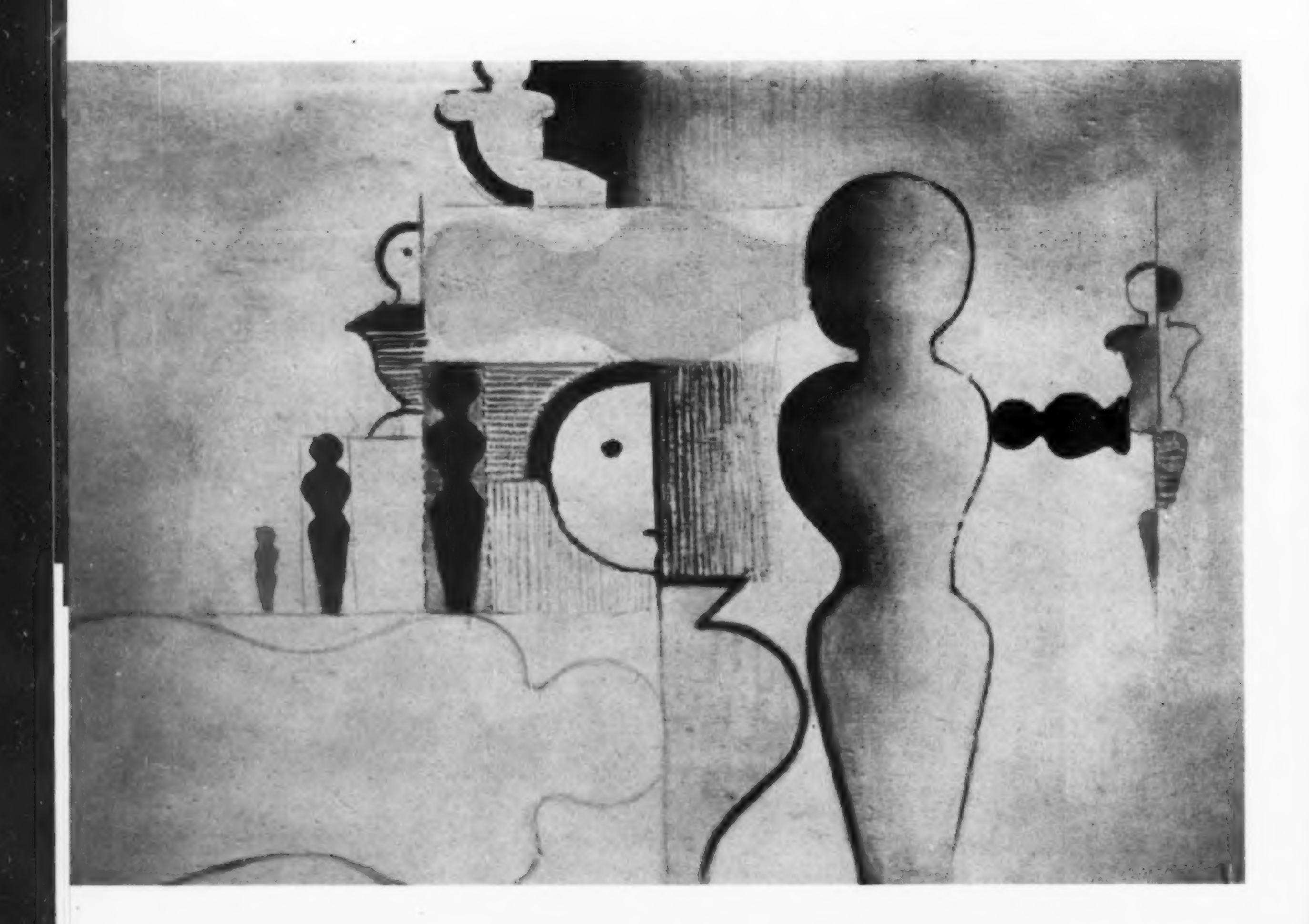
Foto: Cliché Bing

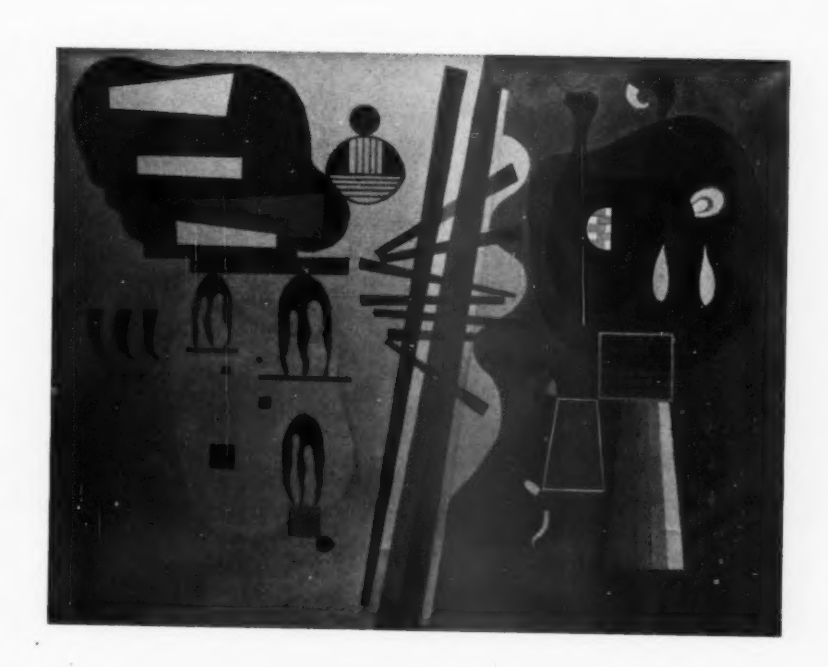


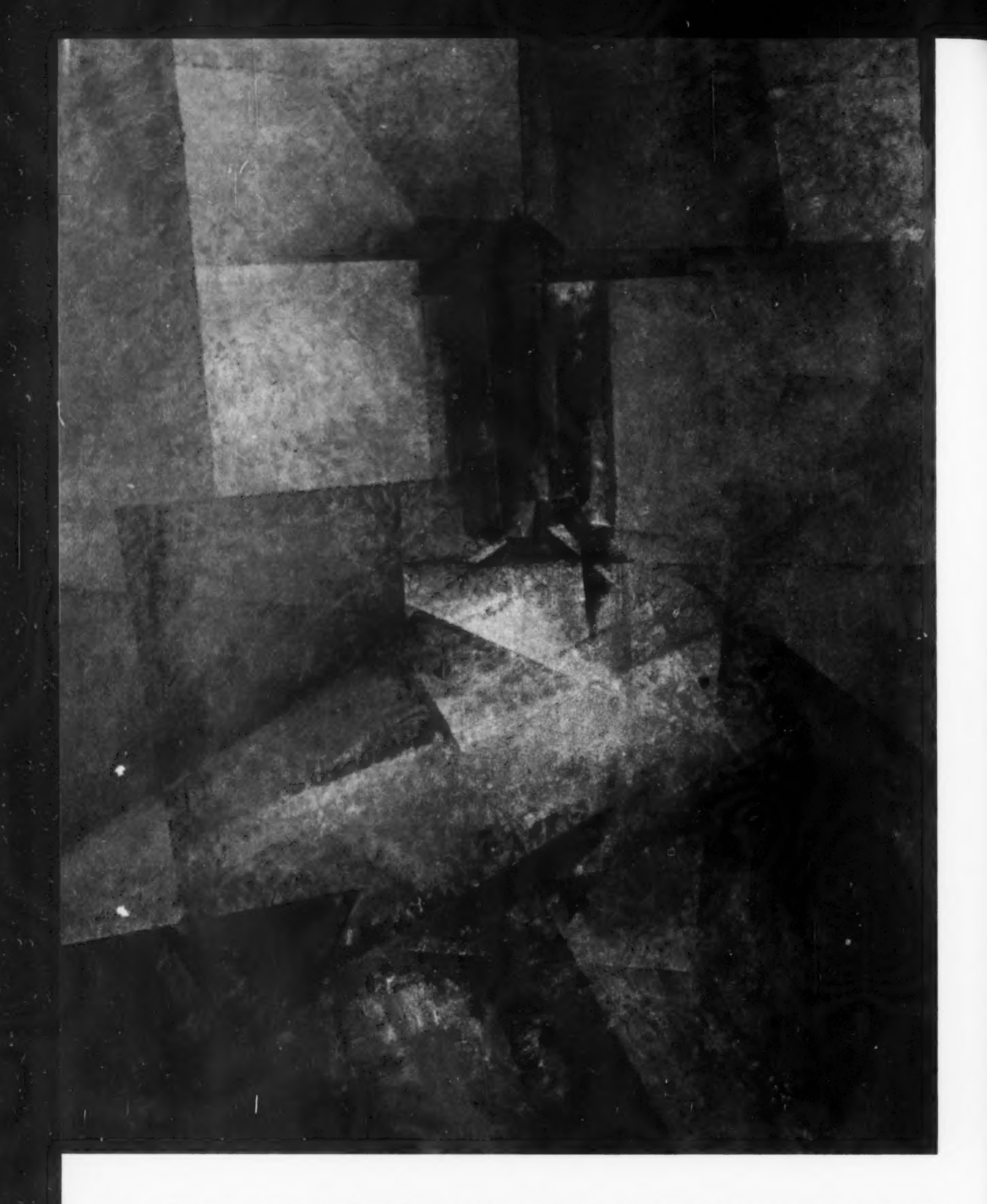
Oskar Schlemmer (1888–1943) ist vielleicht Deutschlands strengster Geist in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Form erreicht echte Klassizität. Die Konstruktion dieses „Plan mit Figuren" (1919), (unten), ist abstrakter, reflektierter als der der Realität entnommene „Plan" des „naiven", aber nicht weniger durchorganisierten Bildes von Bombois.

Besitzerin: Frau Tut Schlemmer

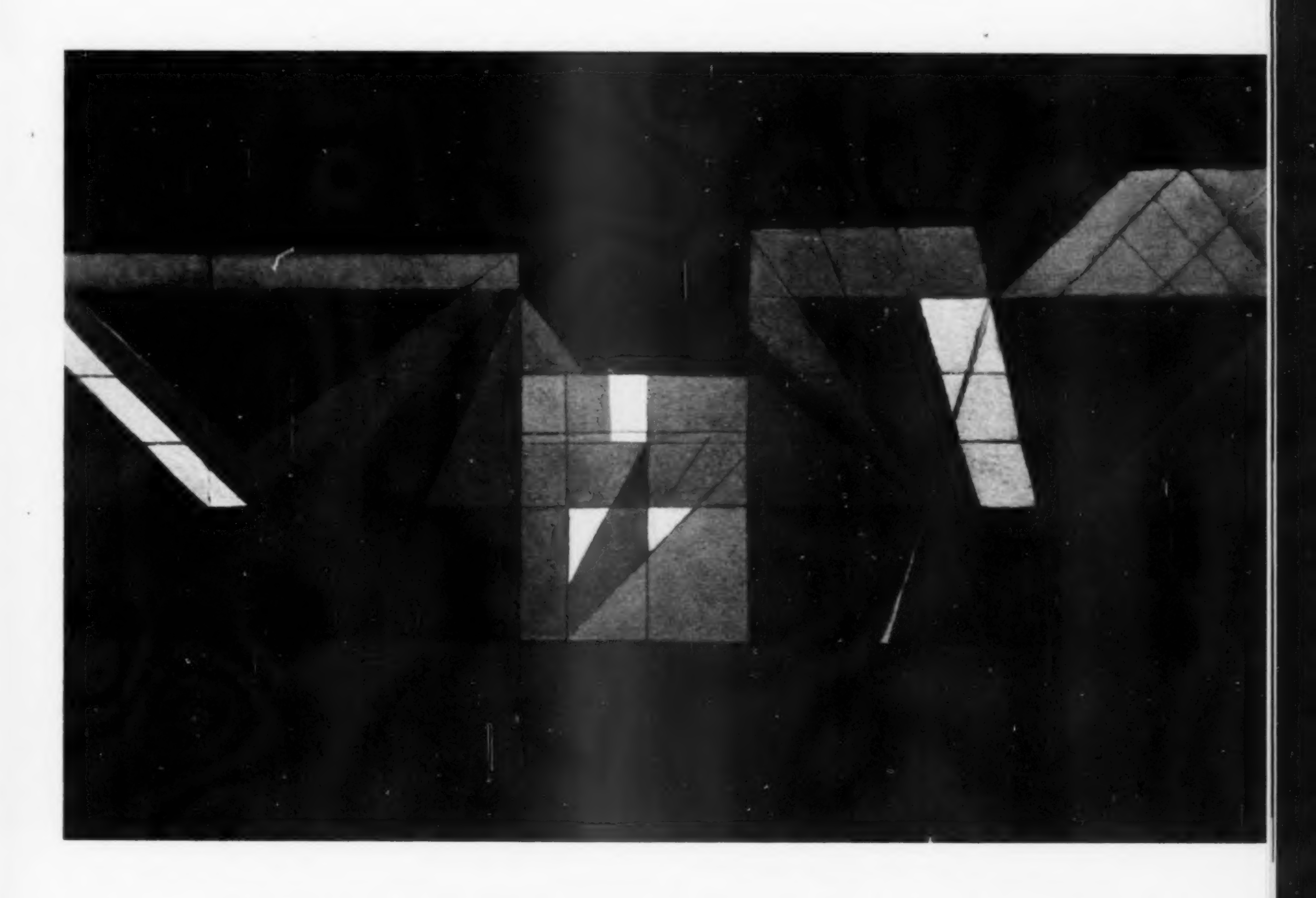
Die Formtypen Wassily Kandinskys (1866–1944) sind sehr mannigfaltig und verschiedenartig. Viele seiner Bilder enthalten die Kombination organisch-vegetativer und geometrisch-kristallinischer Formen (rechts). Nicht immer ist diese Koppelung von Formen, die in sehr hartem Gegensatz zueinander stehen, befriedigend, und der formale Bogen scheint zuweilen überspannt. Das obere Bild von 1940 zeigt ein additives Nebeneinander von Zeichen hoher Originalität. Das untere Bild ist in den Elementen sparsamer und im Aufbau übersichtlicher. Kandinskys Bedeutung liegt nicht nur in seinem Durchbruch zur abstrakten Malerei, sondern ebenso in dem Versuch, widersprüchliche Formelemente auf einer Fläche miteinander zu verbinden. Alle Grundkonzeptionen der abstrakten Malerei (das Automatistische, das Tachistische und Konstruktivistische) hat Kandinsky bereits, wenn auch ohne genaue Trennung der Prinzipien, entworfen und verwirklicht.







Ein Kubismus, der nicht wie der Picassos, Braques und Gris' auf reine Malerei aus Fläche und Relief, sondern zugleich auf ideelle Inhalte reflektiert, ist die Kunst Lionel Feiningers (geb. 1871). Die Mühle auf dem Bild „Mühle in der Dämmerung" (1932) ist nicht nur Anlaß zu einem aus Geraden und Überschneidungen komponierten Bild, sondern gleichzeitig „Schau" sphärischer Raumtiefen und Darstellung einer persönlichen Metaphysik des Lichtes.



Ganz aus der Aufteilung der Fläche heraus, nicht aus einer Formanalyse und -verwandlung des Gegenstandes, ist der „ländliche Rhythmus" Jacques Villons (geb. 1875) entwickelt. Horizontal und vertikal in der Gliederung, besitzt das Bild eine klare, leicht übersehbare Struktur, nähert sich aber in der Gleichwertigkeit der einzelnen Flächenpartien und in seiner gefällig-milden, pastellenen Farbigkeit dem Dekorativen.

Foto: Galerie Louis Carré

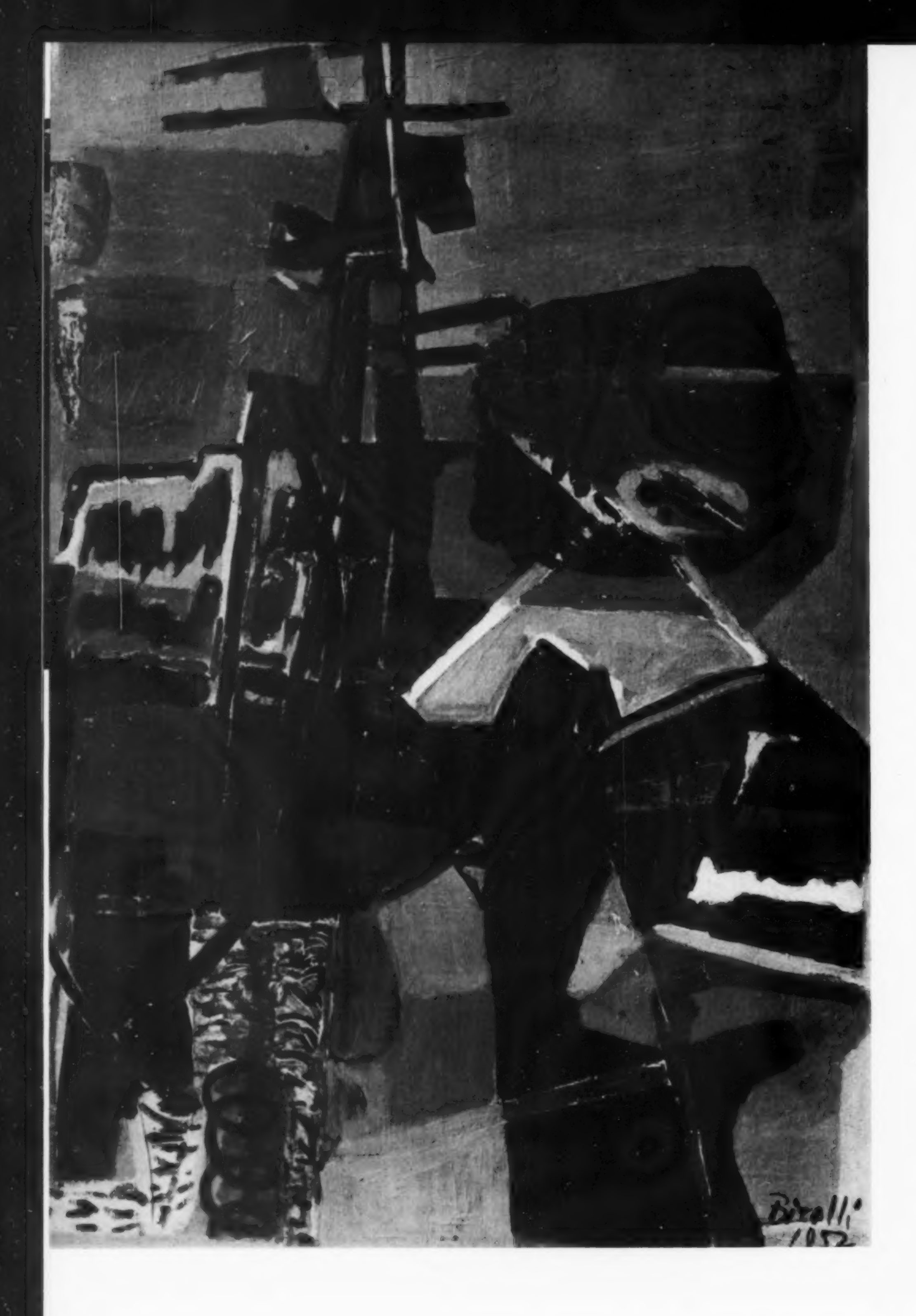


H a n n   T r i e r (geb. 1915) vertritt den Automatismus in Deutschland. Er ist nicht unbeeinflußt von Hans Hartung, arbeitet aber stärker als dieser mit der locker verlaufenden Linie, die sich bündelt, verschlingt und ein graphisches Netzwerk ergibt. Die Beziehung zum Tachismus, der die konstruierte Form ganz preisgibt, ist augenscheinlich, wenngleich Automatismus und Tachismus sich darin unterscheiden, daß jener handschriftlich verfährt, also Psychologisches vorträgt, dieser aber ohne psychologisches Interesse „Objekte" herstellen oder durch technische Verfahren und Manipulationen entstehen lassen will. Wir haben es beim Tachismus, cum grano salis gesagt, mit einer dadaistischen Renaissance zu tun.

Foto: Galerie Der Spiegel



Den heutigen abstrakten Expressionismus nennt man auch psychischen Automatismus. Hans Hartung (geb. 1908) bedeckt in diesem Bild die Fläche mit sehr eigentümlichen Pinselzügen. Sie erinnern an chinesische Tuschzeichnungen, sind aber, abgesehen von ihrer Ungegenständlichkeit, durchaus emotional bestimmt. Dieses Bild tendiert bereits zum Anti-Konstruktivismus und Dynamismus der „Fleckenmalerei".



Als abstrakter Expressionismus kann auch dieses Bild des Italieners Renato Birolli (geb. 1906) gelten. Obwohl auf Komposition darin nur geringer Wert gelegt wird, hat sich das Handschriftliche dieses Bildes noch nicht genügend vom Kompositionsproblem getrennt, um als reine „écriture" zu wirken. Die Arbeit ist in der Anordnung ihrer Elemente wenig folgerichtig. Formal prägnant ist sie einzig in den Kontrasten von Hell und Dunkel. Farbig ist sie allerdings von hohem malerischem Können.

Collectione Cavelli



Der Konstruktivismus Victor de Vasarelys (geb. 1908) ist repräsentativ für ein ganze Gruppe neuerer Maler, die in ihren Arbeiten nur die Fläche zur Geltung kommen lassen. Man kann diese Kunst, in der alles Modulative und im herkömmlichen Sinne Malerische ausgeklammert ist, auch als puristisch bezeichnen. Vasarely entwirft seine Bilder, indem er sich Formen aus Papier zuschneidet und zusammenlegt. Diese an die papier collés anknüpfende Montage reiner Farbflächen stellt eine vereinfachte bildnerische Problemstellung dar.

Collection Denise René

Alfred Manessier (geb. 1911) zerlegt die Fläche durch verstrebte Linien in ein Muster kleiner, farbig kostbar, wenngleich oft in „modischen" Tönen gehaltener Felder. Seltener, wie auf diesem Bild tritt zu der nur dekorativen Wirkung der farbigen Muster die Bindung der Felder in eine einzelne profilierte Großform, der kleinere Nebenformen in interessanten Verhältnissen zugeordnet sind. Manessier gehört wie Bazaine zu den abstrakten Malern Frankreichs, die sich in den Dienst der kirchlichen Kunst gestellt haben. Sein Glasfenster in der Allerheiligen-Kirche von H. Baur (Basel) zählt zu den schönsten Schöpfungen moderner Glasmalerei.

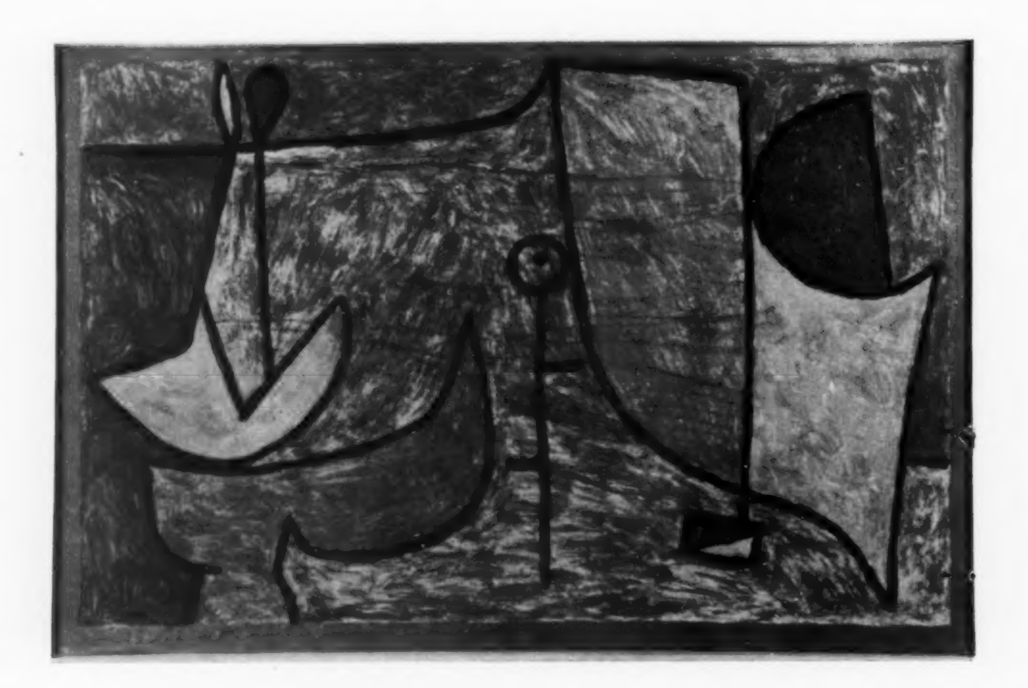
Foto: Galerie de France



P a u l K l e e (1879–1940) hat auch die Ausdrucksmittel des Expressiven verwertet und in seine Kunst sensibler und zugleich strenger Lineaturen einbezogen. Er geht von einem reinen Formthema aus, reichert dieses aber durch Assoziationen an. Er ist ein „Realist" sui generis. In seinem „Stilleben am Schalttag" (1940) ist der Bildgrund sehr flüssig und locker vorgetragen. Scharf und genau stehen die Linienzüge dagegen. Kein Verlauf der Linie ist wiederholt, die Richtungen sind frei variiert, aber verlieren nicht den einheitlichen „Duktus". Das Bild ist von größter Geschlossenheit und Einheit der Gestalt.

H e i n z T r ö k e s (geb. 1913) steht in der Nachfolge Klees, setzt sich aber gleichzeitig mit den Inhalten des Surrealismus auseinander. Nicht immer sind Tröskes Bilderfindungen wie diese „Tempelstätten" (rechts), aus einer rein formalen Idee entwickelt. Die Fläche ist hier mit hieroglyphenhaften Zeichen versehen, die miteinander verzahnt und zu freien Gruppen angeordnet wurden. Jedes Zeichen führt folgerichtig in ein anschließendes über. Starre Wiederholungen, die zum Muster führen, sind vermieden.

Foto: Galerie Springer







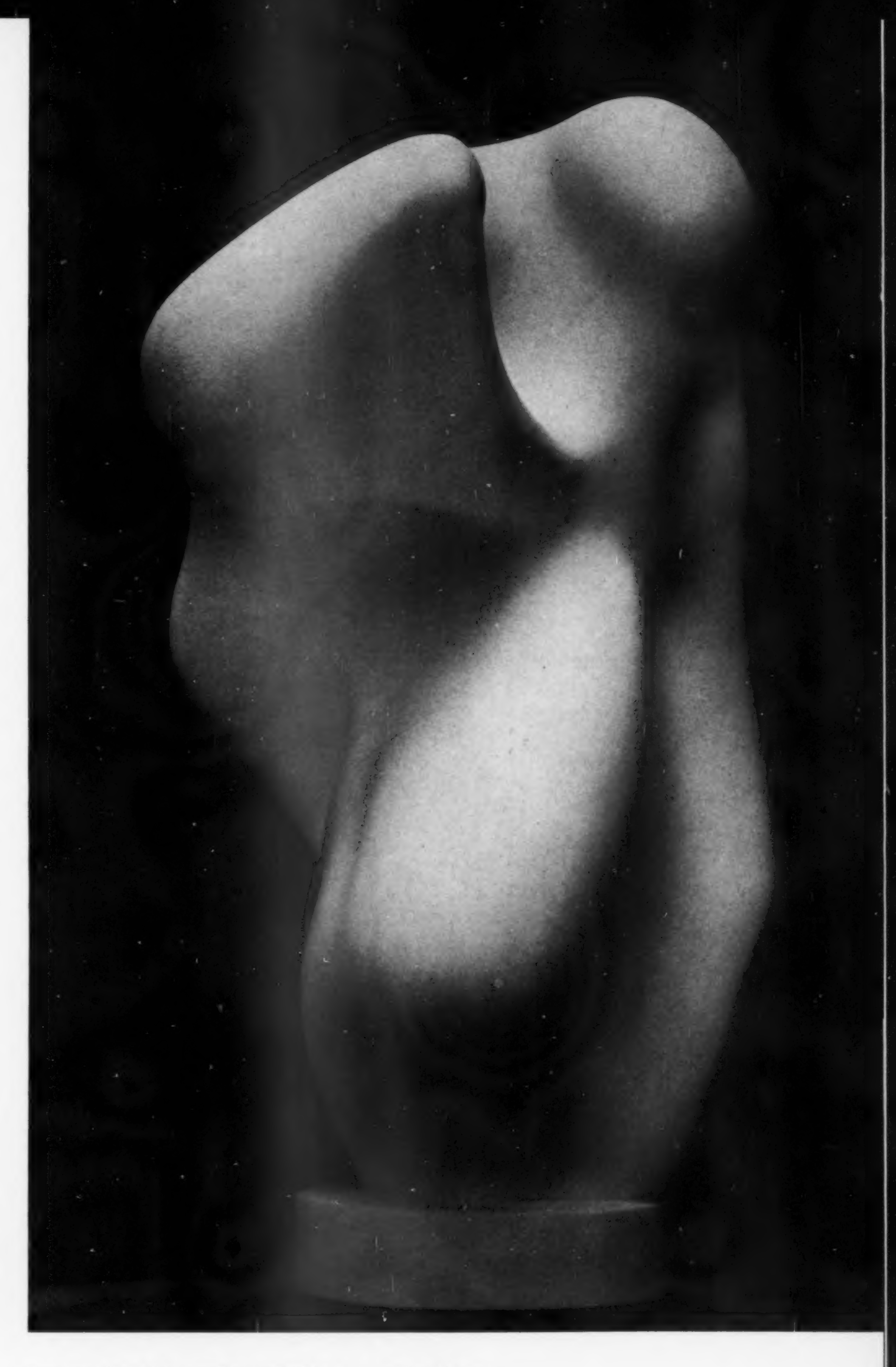
Die phantastischen Bilderfindungen Joan Miros (geb. 1893) zeigen den klaren Gegensatz großzügig-breit angelegter Flächenformen zu präzisen Linienzügen und Einzelformen, die in den Konturen genau bezeichnet sind, vor meist zartfarbig-modulierten Hintergründen. Spontan-Unbewußtes und bewußte Formbestimmtheit verbinden sich in freier, aber genauer Bildordnung.

Foto: Galerie Maeght



Naturfoto, Paprikafrucht

Foto: Edward Western



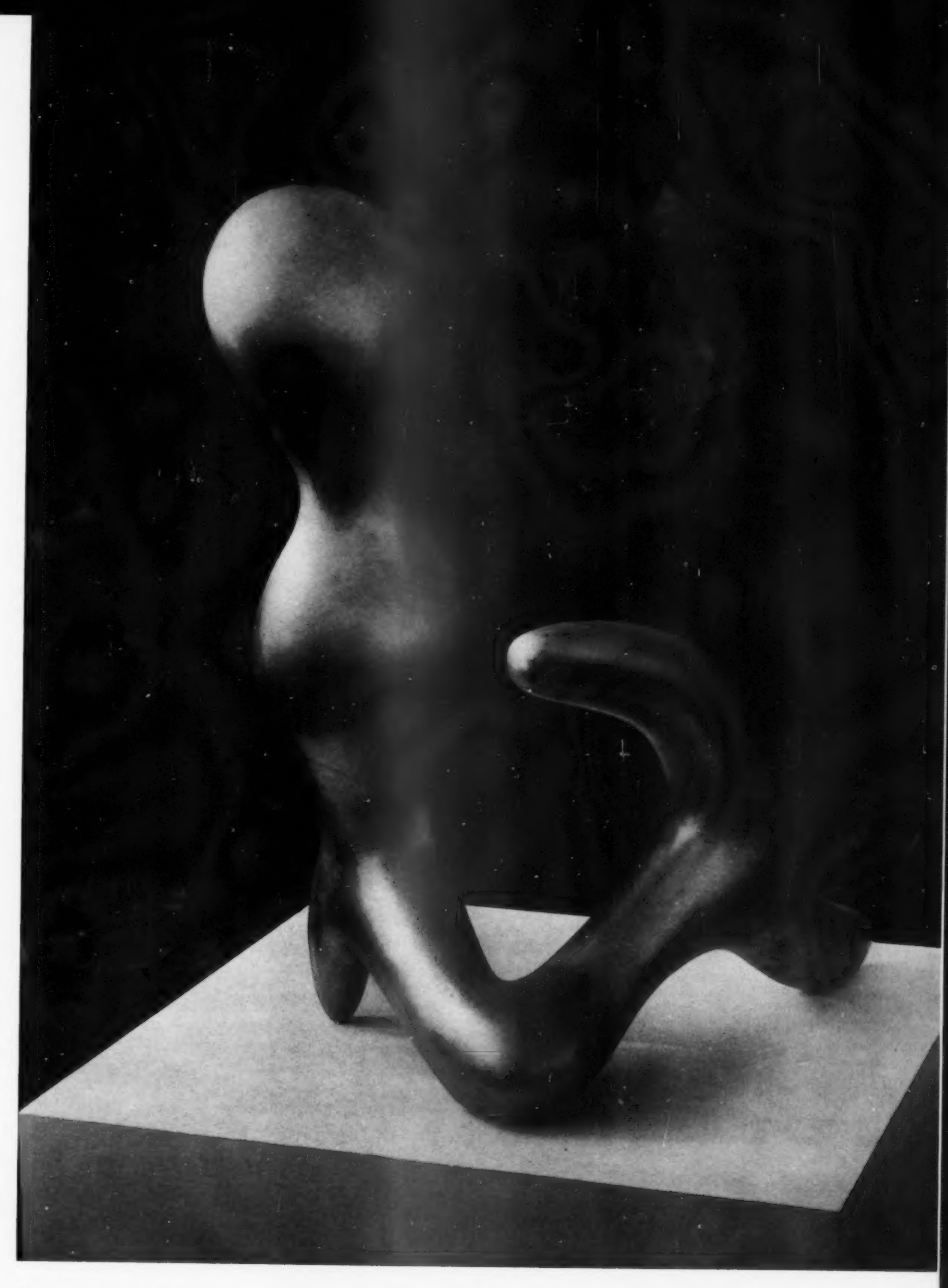
Hans Arp, Menschlich, mondhaft, geisterhaft, 1950, weißer Marmor,
Collection Dotremont, Brüssel,
Foto: Etienne Bertrand Weill



Hans Arp, Hammer und Pflanzen, 1916, Oel/Holz,
Foto: Oliver Baker

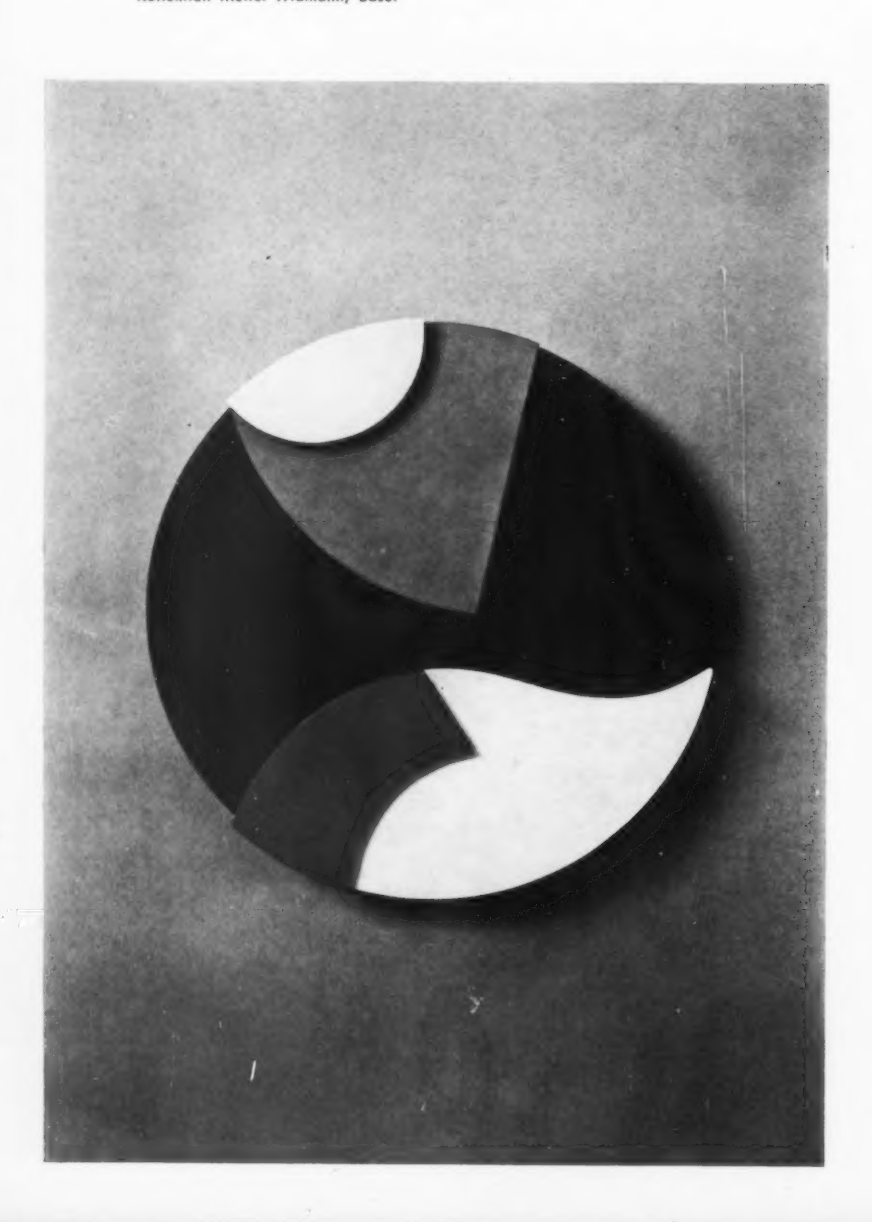


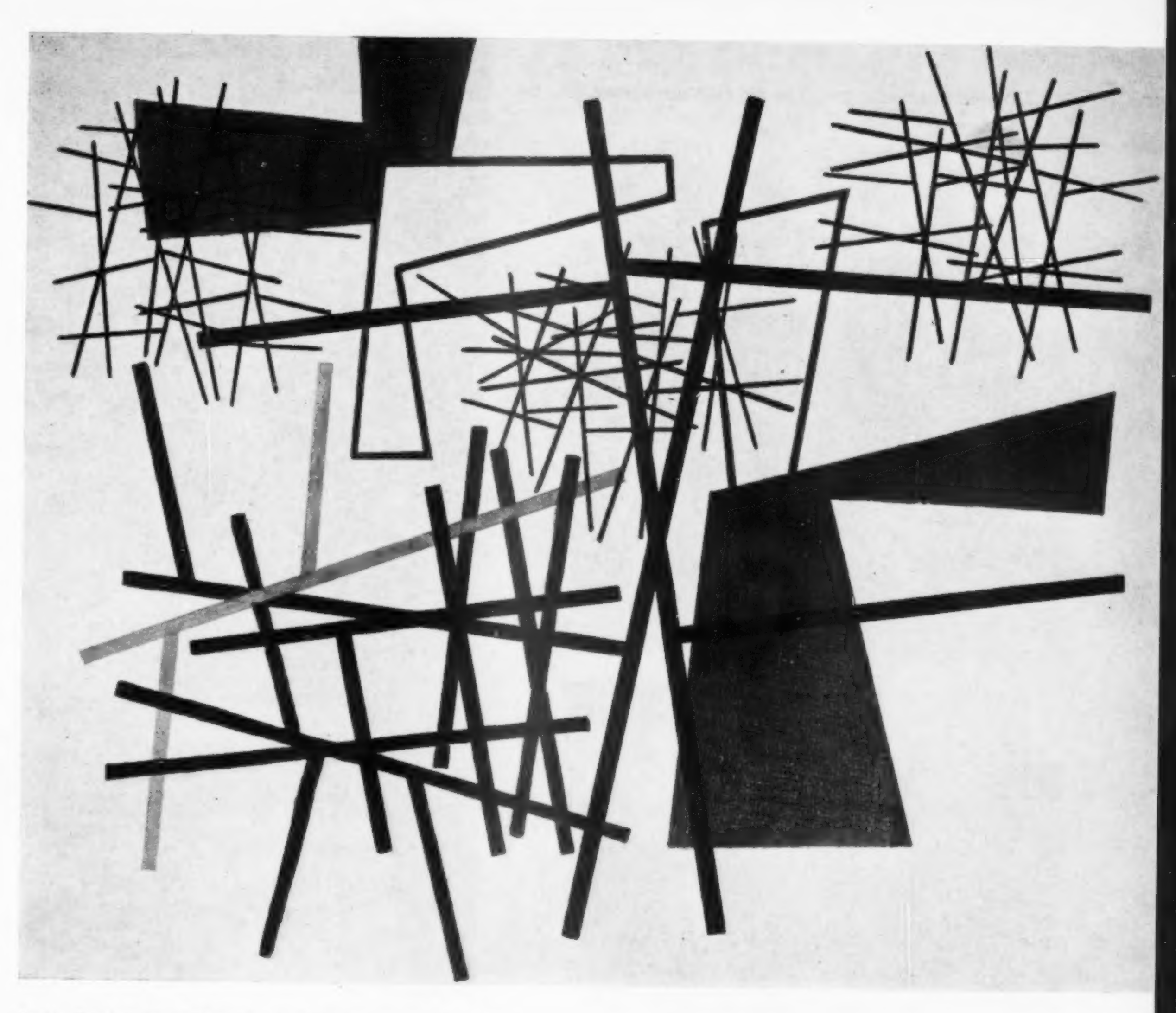
Hans Arp, Konstellation, 1953, Naturholz, poliert,
Foto: Etienne Bertrand Weill



Hans Arp, Syrene, 1942, Bronze,
Foto: Etienne Bertrand Weill

Sophie Taeuber-Arp, Relief rond en trois Hauteurs, element ondoyant et voguant, Oel/Holz, 1937, Kollektion Müller-Widmann, Basel





Sophie Taeuber-Arp, Croisement de lignes, barres et plans-figures,
1941, Collection W. Hagenbach,
Foto: Etienne Bertrand Weill

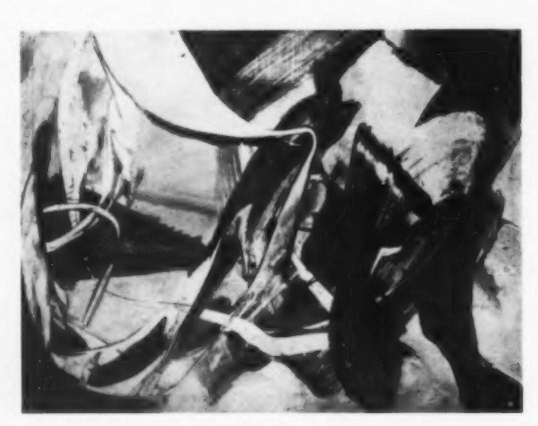
Aus den Ausstellungen „Zen 49" (München/Hamburg) und „Ungegenständliche Malerei und Plastik in Deutschland" (Paris)



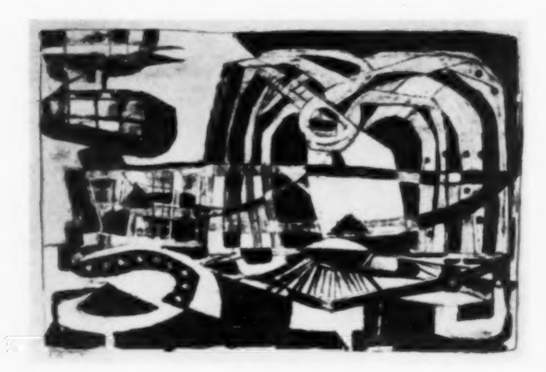
Fritz Winter, Oel auf Pappe, 1954,
Foto: Galerie der Spiegel, Köln



Rupprecht Geiger, „E 219", Eitempera



K. O. Götz, Mischtechnik, 1955



Josef Faßbender, Serionscake, 1952, Oel auf Papier,
Foto: Galerie der Spiegel, Köln



M. Ritschl, Komposition, 1954



Norbert Kricke, Kurven, Stahldraht, weiß und gelb, 1955,
Foto: R. Baenisch



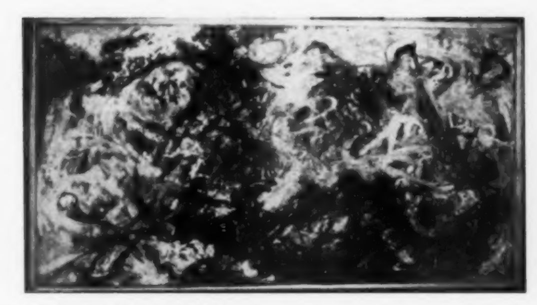
Wilhelm Wessel, Stele, 1954



K. R. H. Sonderborg, Tusche, 1953,
Foto: Ingeborg Sello, Hamburg



Hann Trier, Die Nähmaschine, 1952, Oel,
Foto: Galerie der Spiegel, Köln



Bernhard Schulze, Oelbild



Foto: Fee Schlapper

W o l d e m a r K l e i n ist geborener Petersburger. Bis zu seinem 18. Lebensjahr besuchte er die Schule des zaristischen Rußlands. Mit 18 Jahren kam er nach Deutschland, um an der Technischen Hochschule in Karlsruhe Architektur zu studieren. Schon damals fesselte ihn fast stärker noch als sein eigentliches Studium die Kunstgeschichte. Den Beruf eines Architekten hat er nie ausgeübt, vielmehr begann er seine Berufslaufbahn nach dem ersten Weltkrieg als Verleger. Er gründete in München den Orchis-Verlag, in dem er Kostbarkeiten der russischen Literatur in typographisch und illustrativ sorgfältiger Edition herausgab. Eine schwere Erkrankung hielt ihn einige Jahre von seinem Beruf fern. Als er 1933 in Berlin abermals einen Verlag gründete, widmete er sich fast völlig dem Kunstbuch. Nach dem 2. Weltkrieg konnte er eine langgehegte Lieblingsidee verwirklichen: die Gründung einer Kunstzeitschrift. Diese hat ihre Lebensfähigkeit durch ihren bereits 8jährigen Bestand bewiesen. Kürzlich ging „Das Kunstwerk" aus dem Verlag Woldemar Kleins in den Agis-Verlag über.

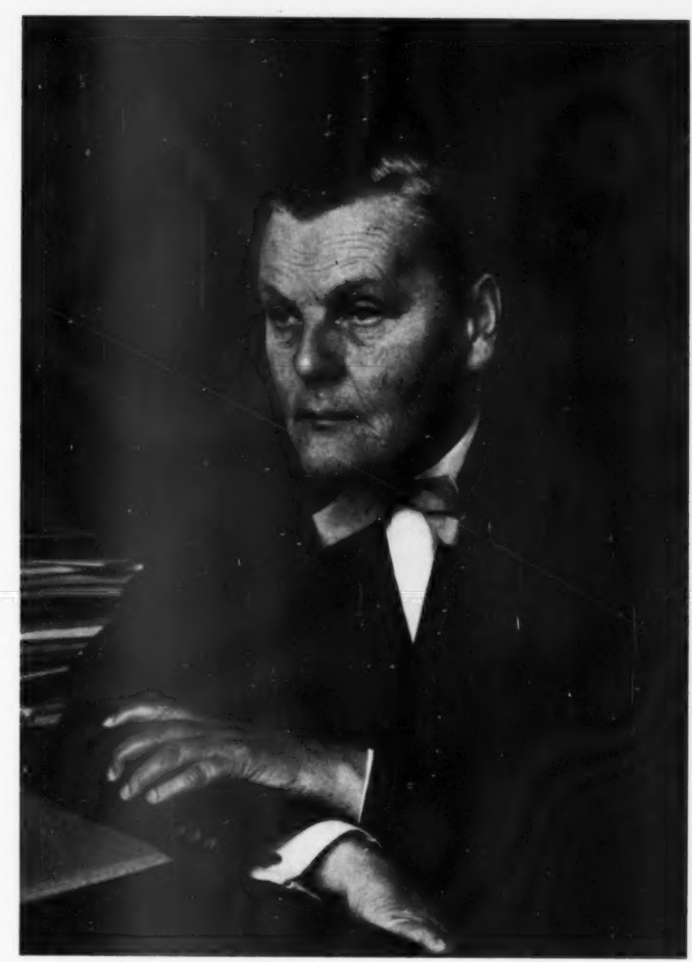


Foto: Fee Schlapper

Dr. Leopold Zahn, geb. am 8. 7. 1890, Chefredakteur unserer Zeitschrift, feierte kürzlich seinen 65. Geburtstag. Er war lange Jahre Verlagsleiter und gründete 1920 die Kunstzeitschrift „Ararat". Im gleichen Jahr erschien sein Buch über Paul Klee, mit dem er als erster die Bedeutung des großen Malers hervorhob. Leopold Zahn ist der Verfasser zahlreicher weiterer Monographien und Biographien: „Josef Eberz" (1920); „Raffael von Urbino" (1923); „Die Handzeichnungen des J. Callot" (1924); „Moderne Pariser Bauten" (1929); „Goya: Caprichos" (1942); „Vincent van Gogh" (1946); „Die französischen Impressionisten" (1942); „Kleine Kunstgeschichte in Anekdoten" (1942); „Eine Frau kämpft gegen Napoleon" (1939); „Im Schatten Apolls" (1940); „Friedrich Nietzsche" (1950); „Christine von Schweden". Z. Z. arbeitet Leopold Zahn an einem Vademecum „Warum moderne Kunst?" für die Ullstein-Bücherei als Gegenpart zu Sedlmayers in der gleichen Reihe erschienenem Traktat „Verlust der Mitte".



Fernand Léger, Ausschnitt aus „Le Campeur",
Foto: Gert Moegenburg



Fernand Léger, Landpartie, 1953,
Foto: Gert Moegenburg

DER SPÄTE LEGER

Am 14. 8. 1955 erlag der Maler Fernand Léger einem Herzschlag. Er wurde am 4. 2. 1881 in Argentan (Normandie) geboren und studierte in Paris. Erfuhr den Einfluß von Cézanne und Matisse und schloß mit Rousseau Freundschaft. 1911—1912 gehörte er zur Gruppe „Section d'or". Während des ersten Weltkrieges diente er als Artillerist an der Front. Der Umgang mit der modernen Technik beeindruckte ihn so stark, daß er auch die menschliche Gestalt in Formen der Technik darstellte. Ein Ausspruch von ihm lautet: „Ich habe die Maschine verwendet wie andere den nackten Körper oder das Stilleben verwendet haben."

Picasso, Braque und Léger, die drei großen und fast gleichaltrigen Meister des Kubismus, sind nach einem turbulenten halben Jahrhundert in weit auseinanderliegenden Spätphasen ihrer Entwicklung angelangt. Wenn auch die Vorstellung einer „Entwicklungslinie" bei Picasso unangebracht ist, so trifft sie doch für Braque und Léger, bei denen sich die jüngeren Formen immer schlüssig aus den vorangegangenen ergaben, im wesentlichen zu. Vor allem baut das späte Werk des 74jährigen Fernand Léger, das im Februar 1955 in einer großartigen Übersicht vom Leverkusener Museum gezeigt wurde, auf der Grundlage von Kubismus und Konstruktivismus auf. Vielleicht ist dieses Ineinandergreifen der verschiedenen Epochen bei Léger besonders deutlich zu beobachten, weil er dem Ausgangspunkt am nächsten geblieben ist. Seine neueren Bilder gleichen jedenfalls auf eine merkwürdige Weise den älteren Arbeiten, obwohl die Roboter des Maschinenstils inzwischen zu friedlichen Campeuren, Zirkusleuten oder Bauarbeitern geworden sind, die technische Welt der Röhren und Zylinder einer Landschaft mit Bäumen und Blumen weichen mußte und nur noch in Telegraphenstangen oder klapprigen Automobilen ein attributives Schattendasein führt. Mit dieser Einkehr der „natürlichen" Figuren und der „natürlichen" Natur verwandelten sich selbstverständlich auch Einzelformen, Komposition und Palette. Die metallisch-harten Töne kehrten sich in heitere Polychromie; die mechanischen Verbindungen lockerten sich in den Gelenken, und ebenso trat ein etwas gröbliches organisches Wachstum an die Stelle der präzisen Konstruktionen. Nach diesen vielen Unterscheidungen zwischen einst und jetzt, von denen alle Bildelemente betroffen werden, muß man sich allerdings fragen, worin denn die Gemeinsamkeit des Spätstils und der früheren Perioden bestehe? Geblieben ist zum ersten die schwerflüssige, großvolumige Formensprache, die zu einfachen Satzgefügen, elementaren Begriffen und „plastischen" Metaphern greift. Weiterhin ist die anti-individualistische Tendenz, die heute in Menschentypen ohne physiognomische Differenzierung sichtbar wird, nach wie vor für den Inhalt der Bilder Légers charakteristisch. Diese Kontinuität, ja Gleichförmigkeit beruht offenbar auf dem Willen des Malers, ein didaktisches, das heißt allgemeinverständliches und volkstümliches Bildprogramm zu erschaffen, in dem nach seinen eigenen Worten das Subjekt durch das Objekt ersetzt wird („L'objet a remplacé le subjet"). Man könnte diese Bilder geradezu mit den Armenbibeln des Mittelalters vergleichen; denn auch sie enthalten eine „Heilslehre", die freilich nicht in die unkünstlerische Vorschrift eines sozialen Realismus gepreßt wird, sondern ihre optimistische Botschaft in der Freiheit des „objektiven Realismus" verkünden will.

Die in Leverkusen ausgestellten Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen aus der Nachkriegszeit lassen sich in mehrere inkonographische Gruppen von „Arbeit" und „Freizeit" zusammenfassen. Von der Serie der „Bauarbeiter", die 1952 schon in Deutschland gezeigt worden ist, war nur ein Detail und die glücklichere, endgültige Fassung zu sehen. Die Arbeit an der „Großen Parade" der Zirkusleute ließ sich dagegen in mehreren Stadien bis zur vorletzten „Parade auf rotem Grund" verfolgen. Die letzte, drei mal vier Meter messende Version konnte wegen des schwierigen Transportes nicht nach Schloß Morsbroich geschickt werden. Sie unterscheidet sich von den Interimslösungen, die in perspektiveloser Schwarz-Weiß-Zeichnung mit Reliefwirkung vorgetrieben wurden, durch die „abstrakten" Farbpläne und -kreise, die der Komposition frontaler, in typischen Haltungen erstarrter Artisten einen malerisch-bildmäßigen Zusammenhalt verleihen. Ein jüngeres Objekt Légers ist die vielfigurige „Landpartie", die gleichfalls mit derben Skizzen und Einzelstudien vorgeordnet, vereinfacht und zum Schluß mit mehreren, auf das Bildganze bezogenen Flächen reiner Farben hinterlegt wurde. Die Verflechtung der plastisch-denkmalhaften Objektfiguren und der konsequent flächigen, nichtfigurativen Farbformen erzeugt Spannungen und Korrespondenzen künstlerischer Art, die über das monumentalisierte Sonntagsvergnügen hinaus die Realisierung einer bildnerischen Intention spürbar machen. Hierin erweist sich auch der späte Léger als einer der großen Erfinder und Bild-Baumeister unserer Zeit.

Eduard Trier

ZUM TODE WILLI BAUMEISTERS

Deutschland hat einen seiner besten Männer verloren. Am 31. 8. 1955 erlitt Willi Baumeister im Alter von 66 Jahren einen Herzschlag. Man fand ihn tot vor seiner Staffelei. Ein Tod wie ihn sich Cézanne immer gewünscht hat.

Es ist bestürzend, daß aus jener Generation, die unser Jahrhundert mit ihrer neuen Optik verändert hat, wieder einer fehlt. Vor kurzem erst starb Fernand Léger, der französische Meister der großen Komposition und des strengen Bildaufbaus, dem Willi Baumeister, ohne dessen antiindividualistische Ideologie zu teilen, nahe stand.

Baumeister, der Mensch, der Künstler und Theoretiker leistete für die Befestigung der neuen Grundlagen der Malerei vielleicht das Entscheidendste, nachdem Klee und Kandinsky die Probleme entfaltet hatten. Seine Malerei kam nicht aus dem Ungefähren. Sie war Vollzug höchster Bewußtheit, theoretisch untermauert und immer wieder neu überprüft, wenngleich Baumeister nicht an die Aufstellung einer abgeschlossenen Theorie dachte.

Ausgangspunkt seines Werkes ist Cézanne, der Erneuerer der Malerei aus dem Geist der Tektonik: Baumeister sucht eine seiner Kunst analoge strenge Bildgestalt, erst in naturnahen Malereien, dann durch halbgegenständliche Flächengliederungen aus meist horizontal und vertikal gelagerten geometrisierten Formen. Es sind Bilder, die in der Nähe Schlemmers und Légers stehen. Als thematisches Material dient der Mensch, sein Kopf, seine Figur, aufgelöst in reine Formen, die miteinander korrespondieren und „funktionieren". Danach folgt die Reihe der „Mauerbilder", durch die sich Baumeister seine Technik des reliefierten Farb- und Spachtelkittauftrages erobert. Mit Beginn der 30iger Jahre wird die geometrische Kompositionsart verlassen. In freier, geordneter Verteilung tauchen organische Formen auf. Diese zwingt Baumeister um 1937 in seinen „Ideogrammen" zu höchster Vereinfachung. Eine Beziehung zur prähistorischen Bild- und Zeichenwelt wird in der Folge noch bewußter ergriffen, aber nicht aus tiefenpsychologischen, sondern aus bildnerischen Interessen. Assoziatives, Greifhände und figurative Formen bezieht Baumeister als Bereicherung in das Bildganze ein. Aber er wollte diese Bilder nicht inhaltlich, sondern als Formerfindungen betrachtet und interpretiert wissen. Nach der Folge dieser „afrikanischen Bilder" in Schwarz, Weiß, Grau, Braun und Ocker wird gegen 1947 die Farbigkeit sehr licht. In der Periode seiner Bilder mit Kammzügen, von denen er eins „Metaphysische Landschaft" nennt, bevorzugt er leuchtende „Dur"-Farbklänge. 1948 werden vorübergehend wieder die technisch-geometrischen Formentypen näher herangezogen. Ab da entfaltet sich Baumeisters Malerei immer stärker zu Ensembeln großer Fleckenformen, mit Formsplittern und Linienzügen gekoppelt. In der „Montaru"-Serie der beiden vergangenen Jahre beherrscht Schwarz als zentral angeordneter Formkontinent das Bild, in der Serie „Monturi" (Die Titel sind lautliche Analogien zu den Bildern) Weiß in großen Formlappen. In den letzten Wochen vor dem Tode vollzog sich bei Baumeister ein starker Umbruch, indem er sich neu mit der bisher gemiedenen Technik der reinen Oelmalerei befaßte und zu farbig ganz neuer Wirkung kommt. Er nannte diese auf Blau gestimmte Serie „Bluxao"-Bilder. Eine Serie in Rot sollte folgen.

Baumeisters Geltung beruht nicht nur auf diesem Oeuvre, sondern auf der beispielhaften bildnerischen Disziplin, aus der heraus sein Werk entstand. Baumeister verfocht seit Beginn eine kompromißlose Formauffassung, Werkfrömmigkeit und antisentimentale Kunstgesinnung. Er befehdete einen verschwommenen Idealismus der Kunstbetrachtung und setzte sich für ein nüchternes und genaues Eingehen auf die reinen Mittel ein. Damit steht er jenseits des Emotionalismus und jenseits einer symbolistischen Ausdruckskunst.

Baumeister ging es um das reine Bilden. Subjektivismus und Psychologismus, Sich-in-der-Kunst-ausdrücken-wollen, das nicht allein dem Bild zugewandte Interesse waren ihm ein Greuel. Was ihm einzig galt, war Aufbau, Gestalt und Form. Die spirituelle Welt, die er dabei schuf, ihre Helle und ihre Eigenart, ihr Reichtum assoziativer Möglichkeiten, war nicht das Ergebnis von Vision und ideologischer Absichtlichkeit. Sie war das mehr zufällige Ergebnis eines werklich klaren, auf Ausarbeitung der Form, ihre Reinheit und Intensität

gerichteten Wollens. Wohl meinte er, ein Bild müsse „spuken", wie er es nannte. Aber solcher „Spuk" war für ihn nur zulässig als das Resultat einer methodisch strengen Anordnung der bildnerischen Mittel. An schnellen Ergebnissen lag ihm nichts. Er korrigierte seine Formen, „reinigte" sie, arbeitete an ihrer Verzahnung, bis sie ihren unaustauschbaren Platz auf der Bildfläche gefunden hatten und in Uebereinstimmung mit dem Bildganzen standen.

So ist Baumeisters Kunst real, konkret, geleitet von bildnerischem Wissen und ordnender Ueberlegung. Sie hält sich an die Gesetze der Bildfläche, sie orientiert sich an den Mitteln, deren Möglichkeiten und Grenzen. Sie ist spirituell durch ihr Maß an Ordnung und Klarheit, mit dem sie die bildnerische Phantasie bindet.

In Baumeisters Pädagogik, die in Deutschland einzigartig war und nichts mit dem provinziellen Geist der heutigen Akademien gemeinsam hatte, sprach sich in profunden Formulierungen ein Meister seines Metiers aus. Seine Schüler liebten seinen bärenhaften Charme, sein abgewogenes Urteil, seine Doktrinlosigkeit und den Takt, mit dem er sie behandelte. Was Kunst im Grunde ist, blieb ihm immer unaussprechlich. Aber um so sicherer war er in der Besprechung der formalen und handwerklichen Bedingungen, die Kunst möglich machen und der Verstöße, die Kunst unmöglich machen. Er lehrte nicht Kunst, aber die für jedes Talent unerläßlichen Regeln der Kunst. So diagnostizierte er die Gefahr einer kunstgewerblichen, ornamental gerichteten Auffassung der abstrakten Malerei, die er immer bekämpfte. Mit dem, was er „dekorativ" nannte und verwarf gab er seinen Schülern einen Maßstab zur Beurteilung des abstrakten Bildes mit. Alles Schmückende, alles, was nicht wesentlich Baustein des Bildes wird, jede Form und Farbe, die keine wichtige, verhältnissetzende Funktion auf der Fläche erfüllt, die nicht zur Einheit des Bildganzen beiträgt, ist dekorativ. Seine „Lehre von den Elementen" drängte auf Einfachheit der bildnerischen Problemstellung und Beschränkung der Mittel, die sich nicht zu beliebigen Zwecken zurechtbiegen und verwenden lassen, sondern an deren Gesetzlichkeiten sich der Künstler zu orientieren hat, um formale Diskrepanzen, Unübersichtlichkeiten, Ueberfrachtungen, flächenzerstörende Effekte zu vermeiden. Diese Elementarlehre, in Uebereinstimmung mit allen unliterarischen und reinen Aeußerungen der Kunstgeschichte, war Leitprinzip seines Werkes.

In seiner „lateinischen" Geistigkeit unterschied sich Baumeister nicht nur graduell, sondern prinzipiell von den meisten Künstlern der folgenden Generation, die sich in Deutschland erst nach dem Kriege um den Anschluß an die internationale Kunstenwicklung bemühen konnte und die die abstrakte Malerei meist als Freistätte für bildnerische Improvisationen benützt.

Man hat sich gelegentlich gefragt, ob Willi Baumeister die Geltung der Großen dieser Zeit, Picasso, Klee, Miro, Léger beizumessen sei. Man fand, seiner Malerei sei eine gewisse Spröde und Transparenzlosigkeit eigen, sie halte sich an das Spiel auf der Fläche, aber dringe nicht in die Tiefe. Ein Vergleich mit Klee läßt bei Baumeister vielleicht die ursprüngliche Handschrift, ein Vergleich mit Picasso das Unmittelbare und Treffsichere der Umrisse vermissen.

Aber solche Vergleiche verdecken den entscheidenden Aktionsradius des Baumeisterschen Werkes, sein Normatives, das fordernde bildnerische Ethos, das ihn eine Kunst entwerfen ließ, deren richtige Resultate auf richtigen Voraussetzungen ruhen.

Form — „ein Geheimnis den meisten" — ihre Magie und immanente Gesetzlichkeit, Organisation der Fläche, Verteilung von Maßen und Gewichten, war das Faszinosum, das ihn über seine Malerei hinaus zu einem Anreger der modernen Typografie, des Bühnenbildes und aller angewandten Gestaltung werden ließ.

Bis zuletzt bewahrte Willi Baumeister seine schöpferische Energie. Während der letzten Monate saß er nahezu ununterbrochen vor der Staffelei, als ob er keine Minute vor dem Tode versäumen wollte, „Unbekanntes" in Sichtbares zu verwandeln.

Klaus J. Fischer

ZEN 49

Die angesehene ZEN-Gruppe, an deren Gründung ich vor sechs Jahren beteiligt war, beherbergt die besten undinglichen Künstler vor allem Deutschlands, obgleich ihr auch Pariser Maler wie Soulages, Hartung und Schneider angehören. Den Namen ZEN setzten 1949 einige Mitglieder durch, die im Buddhismus jene Kontemplation und Vertiefung zu ahnen glaubten, mit der man hinter die Dinge dieser Welt zu dringen vermag. Im April zeigte das Münchener städtische Museum die dritte größere Ausstellung der Gruppe, welche dann nach Hamburg wanderte. Sie demonstrierte die gewaltigen Gegensätze, die in der „absoluten" Malerei möglich sind, während ja die Opposition weiter behauptet, ungegenständliche Kunst müsse zur Monotonie führen, mit den hier anwendbaren Formen- und Farbenkonstellationen werde man schnell zu Ende sein. Diese pessimistische Meinung erscheint mir so wenig haltbar wie die umgekehrte Ansicht einiger neuer Maler, welche vermuten, alle seit Jahrtausenden traktierte Gegenstandswelt sei heute endgültig ausgeschöpft. Hiergegen ist anzunehmen, daß die möglichen Variationen b e i d e r Gestaltungsweisen (die Welt der Natur und die des Geistes) sozusagen als unendlich angesetzt werden können. Ich werde wohl mit meiner alten These recht behalten: daß die undingliche Kunst nicht etwa einen kurzlebigen Ismus darstellt (wie der Kubismus einer war), sondern eine neue bleibende Gattung, welche energisch neben den alten Arten der Malerei und Plastik in allen Kulturländern hervorbrach. Natürlich darf man hierbei keineswegs verlangen, daß jeder derart Arbeitende nun gleich ein Genie sei.

Belebende Gegensätze walten bereits zwischen jenen drei Meistern, die schon über 65 Jahre zählen. Baumeister bleibt reich in malerischer Abwandlung, ob er nun oszillierende Wimmelbilder kleiner Partikel, oder aber jene großen Dunkelkontinente hinsetzt, die auf der Grundfläche schwimmen, nur in winzigen farbigen Tentakeln ausblühend. Ritschl zeigt ruhige Bilder, die weder jene lebensvolle Improvisation, noch etwa einen Konstruktivismus erstreben, deren Reichweite man allerdings nur auf seiner großen Wiesbadener Sonderschau, die leider nicht durch Deutschland lief, ahnen konnte. Theodor Werner mit immer noblen, großen, melodischen Rhythmen, sehr ästhetisch zwar, doch übers nur Schönheitliche hinausklingend. Schon die Farbenakkorde dieser Altmeister sind grundverschieden.

Von Berke nun sah man diesmal Arbeiten, die nachkubistische Züge mit malerischem Wohlklang verbinden. Julius Bissier scheint sich bloßen Schwarz-Weiß-Gebilden hinzugeben, welche eine Art asketischen Konstruktivismus weiterführen. Vordemberge-Gildewart hatte leider abgesagt. Nay wirkte sehr dramatisch in der aufblühenden Farbe, mit seinen kühn rhythmisierten, dabei improvisiert erscheinenden „Unternehmungen", seine Bilder gehörten zum Intensivsten der Ausstellung. Die melancholische Welt Fritz Winters spricht uns hiergegen abgedämpft und beinah tonig an. Cavael, ebenfalls meist mit zurückgehaltener Farbe arbeitend, ist eigenwilliger in seinen Formen geworden. Westpfahl hätte man besser zeigen können, da er sich weiterhin im Aufstieg befindet. Fietz erschien feinsträhnig verwehend, diesmal aber mit zuviel Ruß überm Kolorit. Thieler arbeitet leuchtender, mit Farbflecken und Spritzern, denen aber die Ausdruckstiefe manchmal fehlt. Hofmann-Sonderborg's leidenschaftliche Schwarz-Weiß-Gebilde überraschen und erregen. Die Rhythmen von K. O. Götz scheinen jetzt voller auszuschwingen, ein Bild in Gelb und Braunschwarz prägte sich ein. K. F. Brust benutzt die neue Formensprache zu lyrischen Farbklängen, die meist aus grauen Gründen hervortreten. Eichhorn wirkte zu eng gebündelt in der Form. Emil Schumacher umgekehrt etwas zu vage, doch mit Sinn für farbige Zusammenklänge. Woty Werners Behänge sind ganz aus den Möglichkeiten des Webens entwickelt.

Die größten Gegensätze in dieser Ausstellung bildeten Rupprecht Geiger und Bernhard Schultze. Geiger setzt mit klar gespannten Geraden ein, von denen aus stetig, wie im Spektrum abgestuft, die Farbe in imaginäre Räume hineinchangiert. Schultze aber arbeitet ohne jede Halteform, als einziger Vertreter des abstrakten Impressionismus (Tachismus). Von dieser neuesten Richtung, bei der die Farbe sozusagen feuerflüssig, ohne Anfang und Ende strudelt, hätte man einige weitere Beispiele zeigen sollen. Undingliche P l a s t i k ist nur durch vier Meister vertreten. Karl Hartung mit seinen charakteristischen Zeichnungen, Uhlmann mit gestrafften Formen, wie man sie von seiner Sonderschau der letzten Biennale her kennt. Ferner Kricke mit zarteren Drahtgebilden und einer riesigen, farbigen Gestängeplastik, die vom Mittelsaal aus nach allen Seiten belebend in den Hohlraum stieß. Schließlich Brigitte Meier-Denninghoff, die von fortifikatorisch schweren Formen inzwischen zu leichteren Gebilden mit aufgelockerten Oberflächen überging.

Man sollte die sehenswerte Ausstellung wandern lassen, um diese in Deutschland noch befehdete, neueste Art der Malerei immer weiteren Kreisen vertraut zu machen.

Franz Roh

MIT DEN AUGEN VON PARIS

Die Ausstellung „Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne aujourd'hui", die von René Drouin in dem Pariser Cercle Volney zusammengestellt wurde, erteilt allen jenen Lehren, die gewillt sind, diese anzunehmen. Nichts ist aufschlußreicher als Kunstwerke, mit denen man selbst sehr vertraut ist, mit den Augen eines Fremden zu betrachten. Früher war dies oft schwierig — es gab viele Hindernisse: die Abstrakten gegen die Surrealisten, die Expressionisten gegen die Schule von Paris — es fehlte häufig an der gemeinsamen Sprache des Stils. Und die erste Lehre, die diese Ausstellung erteilte, war die, daß zumindest dieses Hindernis der Vergangenheit angehört. „Es herrschte großes Mißtrauen in Paris gegen die Deutschen, als Maler", sagte mir ein Künstler bei der Eröffnung, „vor allem wegen des Expressionismus, verstehen Sie. Aber ich bin sicher, daß dieses Mißtrauen jetzt schwinden wird." Ich wiederholte diese Bemerkung Pierre Soulages gegenüber.

„Diese Ansicht ist vollkommen richtig", erwiderte er. „Die Ausstellung bestätigt nur, was ich mir schon lange gedacht habe — wir stehen bereits vor dem Beginn eines neuen Allgemeinen Stils."

Ein Allgemeiner Stil: das bedeutet, daß alle die persönlichen und die nationalen Temperamente ihren Ausdruck finden, im Stil allgemein verständlich. In Paris wurde dies durch René Drouins Aufbau der Ausstellung noch unterstrichen. Mit einem Lächeln widersetzte er sich jedem Versuch, die Arbeiten zu „gruppieren". Es gab einfach zwei Grundprinzipien: ein Auf und Nieder der Bilder und schärfste Kontraste. Ein Monumentalgemälde von Baumeister neben einem „tachiste"-Bild von Schulze, zwei dynamische Sonderborgs in Schwarz und Weiß neben einem zarten, atmosphärischen Brust: sie bildeten zusammen eine Gruppe. Ein Chaos? Nicht im geringsten, sondern eine erlöste Vitalität, die das Publikum der Eröffnung wie eine Sturmbö erfaßte. Eine Art kollektiver Persönlichkeit trat hervor, sie ertränkte nicht das Individuelle, sondern brachte im Gegenteil die Eigenart in den Vordergrund: ein Werk von Kreuz, das so impressionistisch wie Monet wirkt, Geiger, der in seiner Romantik Caspar David Friedrich gleicht oder Hans Baldung Grien — Expressives, Konstruktives, Kontemplatives . . . „es ist, als ob die Geschichte der Kunst wiedererstanden wäre, und zwar alle Richtungen zu gleicher Zeit, doch in einer völlig neuen Form", wie sich jemand ausdrückte.

Und was ergab sich letzten Endes aus dieser Schau mit französischen Augen? Nun, als Erstes und sehr deutlich das Abtreten der Prominenz. Von allen jenen, die heute in den deutschen Museen die gegenstandslose Kunst vertreten, hielt allein Baumeister seine einsame Stellung. Ich selbst mußte erkennen, daß Fritz Winters Bilder und die Werners, die ich sehr schätze, nicht weniger als Meistermann, Uhlmann und Nay, von denen ich immer behauptete, daß sie in Deutschland überschätzt würden, weder über, ja einige sogar unter dem allgemeinen Niveau der Ausstellung lagen. Warum sollte dieses Ergebnis entmutigend wirken? „Man hat uns gesagt, daß es nur ein oder zwei interessante Maler in Deutschland gäbe", bemerkte ein Künstler. „Nun müssen wir aber erkennen, daß es weitaus mehr als diese gibt." „Ich sage Ihnen", erwähnte ein anderer, „das Niveau der hier ausgestellten Bilder ist höher als das der großen amerikanischen Ausstellung im Musée d'Art Moderne."

Bezüglich der neuen Persönlichkeiten, die aus der Pariser Sicht hervorgingen, zeigte sich wieder jenes seltsame Zusammentreffen von erwarteten und unerwarteten Ergebnissen: für die junge Generation in Paris waren die interessantesten Maler K. R. H. Sonderborg — für meine Begriffe ein erstklassiger Maler — und K. O. Goetz, der mir immer als eine Mischung von Talent und Bluff erschien. Die Arbeiten beider Künstler sind im höchsten Grad dynamisch, einfarbig. Ihnen zur Seite stellten „les jeunes" die Metallskulpturen von Brigitte Meier-Denninghoff, deren Verwendung der Oberflächenstruktur als Funktion des Raumes mit den Zielen dieser jungen Generation im Einklang steht. Jene, die 10 oder 15 Jahre älter waren, zogen, neben Baumeister, Fred Thieler und Rupprecht Geiger vor, deren Monumentalität und Meisterung des Raumgefühls sie bewunderten. Die Raumskulpturen von Norbert Kricke hingegen begeisterten sie, sie sahen in ihnen den Beginn von etwas Neuem in der plastischen Kunst. Joseph Fassbender schließlich blieb es vorbehalten, die beiden Generationen gleicherweise zu befriedigen, während die Arbeiten Wilhelm Wessels von Hans Hartung selbst ausgesucht worden waren.

Was ist also das Endergebnis der Pariser Ausstellung? Als erstes, daß, ohne es zu wissen, die Kunst in Deutschland ein Teil der westlichen Kunst geworden ist, wie sie dies nicht mehr seit dem Zeitalter des Barock gewesen ist. Zum zweiten, daß 10 Jahre nach dem Jahre Null die deutschen Künstler eine Höhe erreicht haben, die das Ausland in Staunen versetzte. Zum dritten, daß diejenigen, die für Ausstellungen verantwortlich zeichnen, erkennen müssen, daß die abstrakte Kunst keine bloße Nebenlinie der Kunst ist, die von etwa einem halben Dutzend Männern vertreten wird, sondern daß sie jenen internationalen Stil besitzt, innerhalb welchem den deutschen Künstlern eine große Gelegenheit geboten wird. Doch ist diese letzten Endes abhängig von der Rückendeckung durch die eigene Nation. Wenn nur dies allein das Ergebnis der Ausstellung sein sollte, so wäre es keinesfalls zu früh gekommen und die uneigennützigen Bestrebungen von Wilhelm Wessel und René Drouin wären damit mehr als gerechtfertigt.

John Anthony Thwaites

BÜCHER

S. Giedion: Walter Gropius, Mensch und Werk. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1954. 250 Seiten, 317 Abbildungen. DM 24,—.

Eine das gesamte bisherige Lebenswerk umspannende Monographie über Walter Gropius, dessen 70. Geburtstag 1953 international gefeiert wurde, ward allgemein erwartet. Sie liegt nun vor und überrascht selbst den Kenner durch den Reichtum des Geschaffenen und des Weitvorausblickend-Geplanten. Giedion ist in mehrfacher Hinsicht ihr berufener Verfasser: Durch sein jahrzehntelanges, auch in grundlegenden Schriften verankertes Wirken für eine wahrhaft zeitgemäße Architektur, durch seine freundschaftliche Verbundenheit mit Gropius seit den Bauhaustagen und durch seine eigene Tätigkeit neben ihm an der Harvard-University in Amerika. So gelang ihm die vorbildliche Monographie einer großen Persönlichkeit, deren Stärke mit in ihrer Universalität als schöpferischer Architekt, Lehrer und Organisator wie in seinen menschlichen Eigenschaften liegt, dem Fehlen von Eitelkeit und Eigennutz, der steten Bereitschaft zu kompromißlosem Einsatz für eine Idee im Dienst des Gemeinwohls. Giedion deutet das Wesen von Gropius als „seltsame Mischung", beherrscht zugleich „von einer streng disziplinierten Ratio und von einem weit über die Gegebenheiten des Augenblicks arbeitenden Instinkt für kommende Möglichkeiten". Immer gesellte sich bei Gropius dem entschlossenen Bejaher der Tatsachen des Heute der vorausschauende und mitgestaltende Gläubige an das Morgen. Damit weitet sich Giedions Schilderung der persönlichen Entwicklung auch zu einer Entwicklungsgeschichte der gesamten Zeitkultur, ihrer künstlerischen und geistigen Bewegungen, ihrer wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen, ihrer technischen Errungenschaften aus. Zu allen Schaffensperioden stand Gropius in der ersten Reihe derer, die erkannten, was die Gegenwart gebot und die Zukunft verlangte. Nicht nur als denkender Planer, sondern zugleich als verwirklichender Gestalter. Sein Fagus-Werk war mit der erste zeitgerechte Fabrikbau. Das Bauhaus mit seinem, erstmals von Henry van de Velde zu Weimar ins Leben gerufenen, Werkstättenbetrieb war das leuchtende Vorbild für den Zusammenschluß alles künstlerischen Wirkens unter Führung der Architektur und im Bund mit der Industrie. Die jetzt zum Schlagwort gewordene „industrielle Formgebung" hat Gropius selbst geübt: Seine schon vor 1914 und in den 20er Jahren entworfenen Möbel und Autokarosserien könnten auch in unseren Tagen entstanden sein, und seine Türklinken sind zur Stunde noch im Handel. Daß die Zeit vorbei ist, in welcher der Künstler stolz auf seine Isolierung war, und daß diese zu ersetzen ist durch die Gemeinschaftsarbeit schöpferischer Persönlichkeiten, hat Gropius bereits am Bauhaus vorgebildet und führt es durch im „Teamwork" seiner Architektentätigkeit in Amerika. All dies erhellt in voller Klarheit Giedions Text, der gerade durch die Sachlichkeit, mit der er den Menschen und sein Werk betrachtet, spannend wirkt. Die tiefschürfenden einleitenden Abschnitte sind Gropius' Herkunft aus altangesehener Berliner Architekten-, Maler- und Fabrikantenfamilie gewidmet, dem „Menschen" und dem „Denker". Es folgen: Das Frühwerk an Bauten und Industrieerzeugnissen, die eingehend gewürdigte unvergängliche Großtat des Bauhauses, „Ausstellung und Lebensform". Sodann, jeweils verfolgt von ihren Frühanfängen an, die Einzelgattungen des Architekten-Wirkens: Bauten der Erziehung, der Arbeit, das Moderne Theater, das Einzelhaus, das Haus aus vorfabrizierten Elementen, das scheibenförmige Wohnhochhaus, die, auch die Siedlungen einbeziehende „Strukturänderung der Stadt", gipfelnd im Großplan des „Boston-Centers" 1953, dem Teamwork des „Architects' Collaborative", dessen Seele Gropius selbst ist. Der II. Teil bringt in mustergültiger Typographie (Herbert Bayer) das sorglichst ausgewählte Bildmaterial mit erläuternden Stichworten. Da außer dem Ausgeführten auch das nur Geplante geboten wird, von dem oft wertvolle Anregungen ausgingen, erhält der Leser einen lückenlosen Ueberblick der Lebensleistung. Der jedes 2. Jahr einem Architekten, „dessen Werk eine besonders wichtige Rolle in der Entwicklung der zeitgenössischen Architektur spielt", zu verleihende „Grand Prix de Sao Paulo" wurde 1954 Gropius von einer Internationalen Jury hohen Rangs zugesprochen. Denn, wie Herbert Read in London sagt: „Gropius gehört der ganzen Welt".

Hans Hildebrandt

Vojtéch Volavka: Die Französische Malerei und Grafik des XIX. Jahrhunderts in der Tschechoslowakei.
Artia-Verlag, Prag 1953. 263 Seiten, 98 Schwarz-Weiß-Abbildungen und 9 Farbtafeln. Aus dem Tschechischen übersetzt von Dr. J. Gaydecka.

In den letzten Jahren hat die Literatur über die französische Kunst des 19. Jahrhunderts erheblich an Umfang und Bedeutung gewonnen. Autoren wie John Rewald und Germain Bazin, Lionello Venturi und Bernard Dorival lieferten fundamentale Beiträge zu einer kritischen und erschöpfenden Darstellung der impressionistischen Aera. Skira edierte „From Baudelaire to Bonnard", René Huyhge gab einen prachtvollen Auswahlband französischer Zeichnungen des 19. Jahrhunderts heraus, Walter Friedlaender beschäftigte sich mit der Entwicklung von David bis zu Delacroix, Fritz Novotny veröffentlichte bei Schroll eine ausgezeichnete Studie über „Die französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolge". Deutschland ist an dem rei-

chen Segen nicht unbeteiligt; in Köln (Phaidon) und in München (Droemer) erschienen Bildbände über die Impressionisten.

Erst jetzt wird eine Veröffentlichung des tschechischen Kunsthistorikers Vojtéch Volavka bei uns bekannt, die den in der National-Galerie in Prag vereinigten Werken französischer Malerei und Grafik des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Diese bemerkenswerte Neuerscheinung kommt nicht überraschend; tschechische Künstler und Kunstsammler unterhalten nicht erst seit gestern Beziehungen zur Ecole de Paris und zur französischen Kunst überhaupt. Von dem Impressionismus der Monet und Sisley haben bekanntlich ganze Dynastien von Malern, auch des osteuropäischen Raumes, nachhaltig profitiert. Zahllose tschechische Künstler holten sich in Paris die entscheidenden Anregungen. Ein Bildhauer wie Josef Maratka arbeitete beispielsweise jahrelang im Atelier Rodins und arrangierte auch 1902 die erste große Rodin-Ausstellung in Prag, der schon wenige Jahre später eine Bourdelle-Ausstellung gefolgt ist.

Die vorzügliche Kollektion französischer Malerei und Grafik des 19. Jahrhunderts, über welche die National-Galerie in Prag heute verfügt, ist ein glänzendes Dokument dieser wechselseitigen Beziehungen. Der größte Teil der Sammlung ist 1923 vom tschechischen Staat auf der großen, offiziellen Ausstellung französischer Kunst in Prag erworben worden; ergänzende Ankäufe erfolgten 1931 und 1937 bei gleichartigen Anlässen. Auch aus dem Pariser Kunsthandel haben einige erstklassige Objekte den Weg in die Pariser National-Galerie gefunden. Für den deutschen Kunstfreund ist zweifellos die Wiederbegegnung mit Werken interessant, die sich früher vorübergehend in deutschen Museen befunden haben (die 1833 datierte „Brücke bei Meudon" von Theodore Rousseau war einmal im Besitz der National-Galerie), oder die auf repräsentativen Ausstellungen — etwa in Berlin — zu sehen waren (eine 1824 entstandene und lange Jahre in der Sammlung P. A. Cheramy bewahrte Studie zu den „Scénes des massacres de Scio", ein Detail aus der rechten unteren Ecke des Gemäldes, zeigte Paul Cassirer 1907 auf seiner großen Delacroix-Ausstellung). Einige der schönsten und kostbarsten Meisterwerke, die sich heute in Prag befinden, sind in den letzten zwanzig Jahren anläßlich verschiedener Gelegenheiten in Paris ausgestellt worden, z. B. die „Tahitianische Idylle" von Gauguin (1937 in der Orangerie), „Les deux valseuses" von Toulouse-Lautrec (1935 im Pavillon Marsan), das berühmte, oft reproduzierte „Selbstporträt mit Palette" des Henri Rousseau (1947 in der Orangerie).

Allein aus diesen kurzen Hinweisen kann man auf den Charakter und auf den Rang der in Prag bewahrten Sammlung französischer Kunst des 19. Jahrhunderts schließen. Der Bogen dieser Sammlung reicht von Delacroix bis zum Zöllner Rousseau. Es hieße bloße Statistik treiben, wollte man hier eine lediglich registrierende Aufzählung der etwa 50 Meisterwerke präsentieren. Volavka hat in seinem Buch, das nicht zuletzt ein zuverlässiger und instruktiver Galerie-Cicerone ist, alle wissenswerten und bedeutsamen Details mit ausgezeichneter, differenzierter Sachkenntnis und mit einer unverkennbar vom Gegenstand der Darstellung inspirierten, inneren Sympathie behandelt und zu einem wirkungsvollen Ganzen vereinigt. Jedes einzelne Werk, jede einzelne Künstlerpersönlichkeit ist von ihm mit gleichermaßen feinfühliger wie exakter Präzision untersucht, interpretiert und in den großen Zusammenhang gerückt worden. So deckt die Darstellung jederzeit die verborgene Logik der Entwicklung auf und so ist aus der Fülle des Stoffes notwendig eine architektonisch gegliederte Ordnung erwachsen.

Einen besonderen Nachdruck legt der Verfasser auf die artistisch-technische Analyse. Die von Constable praktizierte Zerlegung der Farbtöne ist bekanntlich für die französische Malerei des 19. Jahrhunderts, vor allem für die Impressionisten, von ausschlaggebender Bedeutung gewesen. Das ist in diesem Buch immer wieder erkennbar. Sowohl der Text als auch das reiche Abbildungsmaterial berücksichtigen das Problem der malerischen Handschrift auf überzeugende, anschauliche Weise. Der kunstwissenschaftliche Wert der hervorragenden, teilweise farbigen Detailaufnahmen ist in diesem Zusammenhang nicht hoch genug einzuschätzen. (Fast gleichzeitig mit dem hier besprochenen Werk erscheint vom gleichen Verfasser — ebenfalls in deutscher Uebersetzung — eine eingehende und reich illustrierte Veröffentlichung mit dem Titel „Die Handschrift des Malers", auf die hier allerdings nur hingewiesen werden kann).

Man vermißt freilich wesentliche, repräsentative Namen: Ingres, Géricault, Guys, Chassériau, Degas. Auch Bazille, Dupré, Forain, Guillaumin und Berthe Morisot treten nicht in Erscheinung; von Millet und Manet besitzt die National-Galerie in Prag nur grafische Blätter. Doch abgesehen davon: die in der Tschechoslowakei bewahrten Meisterwerke der Delacroix, Courbet und Corot, der Daubigny und Boudin, der Pissarro und Sisley, der Seurat, Gauguin und van Gogh, der Toulouse-Lautrec, Cézanne und Rousseau künden in würdiger Weise vom Ruhm und von der unvergleichlichen Schönheit einer glanzvollen Epoche der europäischen Kunst. Das macht nicht zuletzt auch den Reiz und den Wert des Buches von Vojtéch Volavka aus. **K.**

Werner Schmalenbach: Die Kunst Afrikas, 176 Seiten mit 131 Abbildungen und 16 mehrfarbigen Tafeln. Holbein-Verlag, Basel 1954.

Wenn die Negerplastik, auf die vor rund 40 Jahren zum ersten Male Carl Einstein eine weitere Oeffentlichkeit aufmerksam machte, in den Jahren ihrer Entdeckung und der ersten Begeisterung ethnologisch gesehen noch unzulänglich dargestellt wurde, und dem Verleger wie dem Publikum als Befähigungsausweis der sich damit befassenden Autoren ihr Enthusiasmus für diese den Europäer so anziehende Kunst genügte, so ist das aus den damaligen Verhältnissen durchaus zu verstehen. Einmal war jedes Wort, was über dieses Thema geschrieben oder gesprochen wurde, sozusagen neu, da man so gut wie gar nichts hierüber wußte, und zweitens gab es unter den hier in erster Linie zuständigen Ethnologen nur wenige, die sich mit diesen künstlerischen Aeußerungen befaßten. Inzwischen haben sich die Dinge sehr gewandelt. Es liegen zahlreiche ausgezeichnete Würdigungen der afrikanischen Plastik vor, in denen vom Künstlerischen her Entscheidendes und Zutreffendes über sie ausgesagt wird, wie auch ihre ethnologischen Grundlagen inzwischen weitgehend freigelegt werden konnten.

Es wäre Zeit, daß man sich von verlegerischer Seite dieser gegenüber früher ganz anderen Situation bewußt würde, wenn man ein Werk vorzulegen beabsichtigt, in welchem hervorragende Wiedergaben guter afrikanischer Plastik dem interessierten Leser unterbreitet werden sollen. Man hat dann noch immer die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten. Es ist nämlich durchaus denkbar, dem Bildmaterial nur eine ästhetische Würdigung dieser Kunst beizugeben und damit einen Kunstwissenschaftler zu beauftragen. Zwar ist damit ihr Wesen nicht erschöpft; es wird immer erstrebenswert bleiben, sie in ihrem geschichtlichen, kulturellen und völkerkundlichen Zusammenhang vor den Augen des Lesers erstehen zu lassen und von hier auch ihre Eigenarten sichtbar zu machen. Hat man sich aber dazu entschlossen, dann übergebe man die Darstellung einem der hierfür geeigneten Ethnologen, von denen es heute in jedem Land mehrere gibt und von denen z. B. auch in der Schweiz verschiedene in dieser Beziehung geradezu prädestinierte Persönlichkeiten leben. Wenn man will, kann man diesen auch die ästhetische Würdigung übertragen oder hierfür evtl. auch einen Kunsthistoriker heranziehen. Anders geht es nicht, wie das vorliegende Werk besonders deutlich sichtbar werden läßt.
Hätte man sich bei diesem nämlich in der oben genannten Weise mit der Erörterung der ästhetischen Seite dieser Kunst begnügt, so wäre es noch angegangen. So aber hatte man den Ehrgeiz, auch ihre ethnologischen Beziehungen dem Leser nahe zu bringen. Damit aber wurde der Verfasser, ein Kunstwissenschaftler, der sich zweifellos mit großem Eifer der Aufgabe unterzogen hat, gezwungen, sich das Ethnologische erst anzueignen, um es dann aus zweiter Hand wieder weiterzugeben. Dadurch entstanden viele Schiefheiten und Unzulänglichkeiten, zumal rund neun Zehntel des Buches ethnologischen Fragen gewidmet sind. Gänzlich unmöglich sind vor allem die die religiösen Grundlagen behandelnden Teile, insbes. S. 99 ff., auch die Ausführungen auf S. 129. (Man meidet übrigens, was wohl dem Verf. entgangen ist, die vieldeutige Bezeichnung „Fetisch" immer mehr oder verwendet sie nur in bezug auf einen ganz bestimmten Erscheinungskomplex, während man die fraglichen Statuetten ziemlich allgemein heute „Zauberfiguren" nennt, vgl. etwa Baumann-Thurnwald-Westermann, Völkerkunde von Afrika).
So befriedigt leider dieses in Hinsicht auf das herrliche Abbildungsmaterial empfehlenswerte Buch textlich nur wenig.

Ferdinand Herrmann

Alt-Mexiko. Text nach Unterlagen von Paul Rivet. Aufnahmen von Gisele Freund. 96 Seiten, davon 80 ganzseitige Bilder im Tiefdruck. Zellophanierter Halbleinenband. DM 22,80. „Terra Magica" — Bildband. Hanns Reich Verlag, München, 1954.

Die auf Unterlagen von Paul Rivet beruhende Einführung in das aus 80 Tiefdrucktafeln bestehenden Buch umfaßt nur 4½ Seiten und beschränkt sich auf knappe und prägnante Angaben über die Kulturen Alt-Mexikos, von denen die nachfolgenden Bilder auserwählter Kunstwerke anschaulich Zeugnis geben. Es sind zeitlich rund zwei Jahrtausende, auf die sich die verschiedenen Bauwerke, Plastiken, Kultgeräte und Schmuckgegenstände, mit denen man durch diese Bilder vertraut wird, verteilen; es ist also jener Zeitraum, der sich von der Archaik Mexikos über die klassischen Kulturen (Teotihuacàn-Kultur und die Kulturen der Zapoteken, der Maya des „Alten Reiches" und der Totonaken) bis hin zur Nachklassik (Tolteken, Mixteken, Azteken, Maya des „Neuen Reiches") spannt. Wesen und Eigenart dieser Kulturen werden in der Einführung treffend gekennzeichnet.
Für den mit dieser Materie sich beschäftigenden Wissenschaftler liegt der Wert des Buches vor allem darin, daß die ausgezeichneten Tiefdrucktafeln ihm die Bekanntschaft von Kunstwerken vermitteln, die sich alle in Amerika befinden. Neben den Bauwerken sind es nämlich vor allem Gegenstände aus dem Nationalmuseum und aus anderen Sammlungen in Mexiko, von denen die Tafeln Aufnahmen bringen. Unter diesen sind auch einige der wegen ihres kostbaren Materials oder ihrer interessanten Einlegearbeiten berühmte Stücke (so der Brustschmuck und die kleine Maske aus Gold der Mixteken = Puebla = Kultur, so der menschliche Kopf der Azteken, dessen Augen aus rosa Perlmutter und einer schwarzen Iris aus Pyrit bestehen). Schließlich bieten sich dem interessierten Leser am Ende des Werkes als wertvolle Ergänzungen die chronologische Uebersicht und die Kartenskizze, die die räumliche Verteilung dieser Kulturen sichtbar macht, sowie die ausführlichen Erläuterungen zu den Abbildungen.

Ferdinand Herrmann.

Klaus J. Fischer: Der Unfug des Seins; erschienen im Agis-Verlag GmbH, Krefeld, Engl. Broschur DM 5,80.

Um es gleich vorweg zu sagen: es ist nicht möglich, in diesem Rahmen eine Auseinandersetzung mit den Thesen dieses Buches zu leisten, die zu Sinnvollerem führte als zu purer Beckmesserei. Es kann sich demnach lediglich um eine Besprechung handeln, zu deren ewigen Nachteilen es gehört, über eine Sache anstatt mit ihr zu reden. Daß eine Auseinandersetzung mit diesem Buch unabdingbar ist, mag jedoch, wenn auch auf negative Weise, hier und damit angezeigt sein.
Ungewöhnliche Resultate fußen auf ungewöhnlichen Perspektiven. Originäres finden heißt, originär sehen. Klaus J. Fischer ist, zugestandenermaßen, auf dem Wege dahin. Sein „Unfug des Seins" — ein Bündel „phänomenologischer Skizzen zur Kritik der Ontologie" — versucht einen Vorstoß in das verfilzte Dickicht ontologischer Lagen und Probleme, bemüht sich um eine „Destruktion nicht nur der klassischen, vielmehr auch der neuzeitlichen Ontologie". Das ist ohne Zweifel nicht nur eine Feststellung, sondern auch ein Anspruch. Der Autor setzt sich also ebenso einer Prüfung seiner vorgetragenen Sachverhalte wie auch einer Befragung seiner produktiven Kapazität aus.
Die Sachverhalte: Sich mit einer Sache auseinandersetzen heißt doch wohl und zunächst, auf sie eingehen; sie nicht von vorneherein mit allgemeinen Summen zudecken. Was versteht der Autor unter klassischer Ontologie, deren Destruktion er sich zur Aufgabe machte? Weder Aristoteles noch Descartes, weder Leibniz noch N. Hartmann kommen

zu Wort. Wäre Destruktion also identisch mit Verschweigung?

Die produktive Kapazität: Die Auseinandernahme von Wahrheit und Sein (die bereits eine ansehnliche philosophische Tradition besitzt), und die daraus abgeleiteten Neubestimmungen menschlichen Daseins, dessen Wesen sich „in der Flucht vor der Transzendenz erfülle", bringen — als beachtenswertestes Ergebnis — einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zum modernen Selbstverständnis des Menschen. Hier liegen die Schwerpunkte und die gesprächsfördernden Kräfte des Buches, die nicht überhört oder übergangen werden sollten.

Summa summarum: Der „Unfug des Seins" hält zwar nicht das, was der Klappentext verspricht; dafür verspricht er aber auch mehr als der Klappentext hält.

Man möchte dem Autor wünschen, sein Buch im Sinne „phänomenologischer Skizzen" und weniger als eine „Kritik an der Ontologie" zu verstehen; dann verbliebe e r in der Verbindlichkeit der Aufgabe und w i r, seine Leser, stünden weiterhin in der berechtigten Hoffnung auf die Stimme eines Mannes, der uns noch manches Wesentliche zu sagen hat.

G. B.



E. Scharff

Eingegangene Bücher

(Besprechung vorbehalten)

Aus dem Flensburger Museum
Zum 50. Jahrestag des Eröffnungstages, 1953.

P. M. Bardi: **Lasar Segall.**
Museum de Arte de Sao Paulo, 1952.

Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland. Die Verluste der öffentlichen Kunstsammlungen 1943–1946.
Herausgegeben vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, 1954.

Paul Claudel: **Vom Wesen der holländischen Malerei.**
S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1954.

Deutsche Holzschnitte des XX. Jahrhunderts. Bildband der Inselbücherei.
Insel-Verlag, Zweigstelle Wiesbaden, 1955.

Rolf Fritz: **Conrad von Soests Wildunger Altar.**
Hirmer Verlag, München.

Augusto Giacometti: **Von Stampa bis Florenz.**
Rascher Verlag, Zürich, 1953.

Gotische Kunst im Herzogtum Schleswig.
Jubiläumsausstellung des Städt. Museums Flensburg, 1953.

Anton Henze: **Was ist ein Kunstwerk?**
Verlag Aschendorff, Münster, 1955.

Ernst Thiele: **Die Situation der bildenden Kunst in Deutschland.**
Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1954.

Kurt Hinrichsen: **Paul Fierens.**
Verlag Frion und Cie., Tresserve, Frankreich, 1954.

Ein Herz schlägt für die Mütter. 100 Handzeichnungen von Käthe Kollwitz.
Fackelträger Verlag, Hannover, 1953.

Kurt Lange: **Sesostris.**
Hirmer Verlag, München.

Lebendiges Handwerk aus Nordrhein-Westfalen.
Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft des Kunsthandwerks Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
Aloys Henn Verlag, Ratingen bei Düsseldorf, 1953.

Dennoch will ich hoffen . . . von Ivan Mestrovic.
Rascher Verlag, Zürich.

Robert Neuhaus: **Bildnismalerei des Leibl-Kreises.**
Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg, 1953.

Overhoff: **Familie aus Megara.**
Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/Main, 1954.

Park um Weimar. Ein Buch von Dichtung und Gartenkunst.
Text von Wolfgang Huschke und Wolfgang Vulpius,
Bilder von Günter Beyer.
Verlag Hermann Böhlaus, Weimar, 1955.

Marius Schneider: **Singende Steine.**
Bärenreiter Verlag, Kassel, 1955.

Wolf Strache: **Schöpferische Kamera.**
Wilhelm Heyne Verlag, München.

Alfred Lörcher zum 80. Geburtstag

Lörcher ist immer hinter dem bildnerischen Werk zurückgetreten. So kam es, daß sein Name bis heute nur wenigen bekannt wurde.

Der aus der Ruemann-Lehre hervorgegangene Schwabe ist neben Kolbe, Scheibe, Albiker, Haller und de Fiori jener Gruppe von Bildhauern zuzurechnen, die kurz nach der Jahrhundertwende den für die Entwicklung der deutschen Plastik so bedeutungsvollen Wandel vom Impressiv-Stimmungshaften zum Struktiv-Tektonischen vollzog. Rom wurde für diese modern orientierten bildnerischen Talente zum Schicksal. Kolbe und Scheibe gingen hier zur Plastik über, Haller folgte 1905 auf demselben Wege. Im gleichen Jahre sind auch Albiker und Lörcher in Rom Das Erlebnis der archaischen Antike wandelt vor allem Lörchers plastische Anschauung von Grund auf. Der realistisch-nüchterne Charakter seiner Anfänge weicht einer feinfühlig-verhalten stilisierten Formensprache. Die 1906 entstandene „Kniende" und das vortreffliche „Selbstbildnis" aus dem folgenden Jahr markieren wohl am eindrücklichsten die neuen schöpferischen Freiheiten.

Lörcher war kaum vierzig, als er die Höhe seines Schaffens erreichte („Liegende" 1913, Städtische Kunstsammlungen Stuttgart, „Schlafendes Mädchen" 1913, Städel-Kunstmuseum Frankfurt). Die in sich selbst beschlossenen nackten Existenzfiguren, die Lörcher in diesen Jahren in Stuttgart und Berlin schuf, besitzen eine sinnlich-vegetative Fülle.

Lörchers weitere Entwicklung verlief organisch, unbeeinflußt von den mannigfaltigen Wandlungen der modernen dreidimensionalen Ausdrucksform hat er seine Anlagen entfaltet. Wir beglückwünschen den Künstler zu seinem 80. Geburtstag.

K.

PARISER KUNSTCHRONIK

Salons und Gruppenausstellungen, mit denen die Pariser Kunstsaison alljährlich vor den großen Sommerferien ihren Abschluß findet, haben ihre prinzipielle Bedeutung darin, daß hier eine Art Gesamtübersicht über die herrschenden Strömungen geboten wird, gewisse Anzeichen für die Weiterentwicklung sich erkennen lassen. Den „Réalités Nouvelles" kommt dabei die Rolle zu, die ungegenständlichen Künstler aller Schattierungen einander gegenüberzustellen; die Ausländer beteiligen sich in wachsender Zahl, während die Prominenten der „Ecole de Paris" mehr und mehr zum Salon de Mai hinüberwechseln. Die Konfrontation interessiert im besonderen Maße die daran Beteiligten, deren interne Richtungskämpfe das große Publikum jedoch gleichgültig läßt.

Zu seinem 10jährigen Bestehen hat der Salon dieses Jahr in den Eingangsräumen eine Gedächtnisschau veranstaltet, zu Ehren der verstorbenen Avantgardisten der abstrakten Kunst wie auch der Weiterschaffenden, die hier mit Werken der Vorkriegsperiode vertreten sind. Der Eindruck ist nicht allzu imponierend. Kandinsky wurde in letzter Minute zurückgezogen, Mondrian fehlt, und was von Delaunay, Gleize, Freundlich, Kupka, Sophie Täuber-Arp etc. zu sehen ist, erweckt im Ganzen mehr historisches Interesse als starke lebendige Resonanz. Das Ziel dieser ersten Generation, in bloßen Farb-Formbeziehungen objektiv gültige Kunstwerke zu schaffen, scheint für die Jüngeren überwunden, die wieder zur subjektiven, emotionellen Aeußerung zurückdrängen. Anklang findet diese „strenge Konzeption" heute höchstens noch in der äußersten Abwägung der Werte eines Vasarely, dessen großartige blauschwarze Komposition in diesem Rahmen hervorsticht, während im gleichen Saal die agressiveren Bilder eines Falchi oder die diskreteren eines Chambert kaum beachtet werden. Stärker fesseln die Werke derjenigen, die aus der formalen Beschränkung den Ausweg in größere Freiheit suchen, wie Mortensen, der das geometrische Flächenbild mit gebrochenen, gezackten Konturen durchsetzt und damit gleichsam das Unberechenbare dem Berechenbaren gegenüberstellt, oder Kalinowski, der heute in kompaktem Farbauftrag die isolierten Formelemente verkittet und darin geheimnisvolle Zeichen einsetzt. Entscheidendste Zustimmung aber findet in diesem Moment die Malerei Istratis mit ihrer dynamischen Aufwühlung der Bildebene, die sich in turbulente Partikel zerspaltet, von tief saftiger Farbigkeit so getränkt, daß wir den Eindruck grünen Dickichtes gewinnen. In seiner Nachbarschaft wirkt die Bildsprache Staritzkkys eher gedämpft; in wenigen, großen Linien umschreibt sie das Thema, um es in matten, pastosen Farbschichten, strukturell aufgetragen und bis zur Transparenz zerrieben, seltsam klangvoll zum Tönen zu bringen. Merkwürdig stark tritt im diesjährigen Salon der weibliche Anteil an der letzten Entwicklung zutage. Neben Hella Guths rotdurchleuchteter Raumkonstruktion fasziniert vor allem Dumitresco mit ihrem höchst eigenen Flächen- und Linienspiel, das sich immer mehr verdichtet und das man gern als Blätterspiel höherer Ordnung deuten möchte, um dem vitalen Kern dieser Gestaltung gerecht zu werden. Die Assoziation von Naturerinnerungen stellt sich deutlicher noch vor den letzten Bildern von Tryggvadottir ein, deren einfache Rechteckkompositionen sich in den bunten, lebhaften Farbklängen in Landschaften oder Interieurs rückzuverwandeln scheinen. Impressionistischer in der Malweise könnten die zarten, getupften Darstellungen Childs fast Lichtspiegelungen von Schilfgewächsen oder japanischen Laubbäumen wiedergeben: ein Beweis mehr für die Kreuzung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, die sich heute in der abstrakten Malerei verbirgt.

Im gleichen Gebäude des Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris fand gleichzeitig mit den Réalités Nouvelles im oberen Stockwerk eine Ausstellung „Comparaisons" statt, die sich im konservativen Sinne bemühte, „allen Richtungen gerecht zu werden", und die in der Fülle mehr oder weniger veralteter figurativer Malerei die abstrakten Richtungen auf zwei Säle beschränkte, die dafür jedoch relativ sorgsam ausgewählt waren. Der Eindruck dessen, was heute in diesem Sektor wirklich zugkräftig ist, war der gleiche: auch hier trat die ungegenständliche Malerei poetischen Gehaltes eines Koenig oder Pajak in den Vordergrund, verhaltener, malerisch gebundener beim einen, betont rätselhafter beim anderen. Von spontaner Vehemenz und stärkster Ausdruckskraft die „Lettres sans réponse" von Karkskaya, von feinster farbiger Resonanz die Bilder von Jeanne Coppel, die im unteren Salon zugleich eine ihrer erstaunlichen Collagen zeigte, aus übereinander gelegten, matt getönten Papierelementen komponiert. Auf dem anderen Ufer dagegen eine Gouache von Domela mit kreisenden Farblinien auf dunklem Grund, von jener letzten Präzision, bei der die vermeintliche Starre plötzlich wieder zu vibrieren beginnt, und eines der immer ausgereifteren Werke Deyrolles, dessen Malerei mit ihren ausgewogenen Flächen und Konturen die sonderbare Mitte hält zwischen formaler Klarheit und eigenwilliger, verwirrender Phantasie.

Die wesentlichen, hier zitierten jüngeren Künstler finden sich gleichzeitig in einer Ausstellung „Divergences" der Galerie Arnaud wieder, die jeden Sommer in einer erwei-

terten Gruppenschau eine Uebersicht über die verschiedenen aktuellen Richtungen zu geben versucht. Deyrolle, Koenig, Dumitresco zeigen sich hier von der stärksten Seite, im weiteren aber auch Fichet, der helle, geometrische Formen von dunklem Grund absetzt und so aufbricht, daß die Tiefe darin einströmen kann, oder Downing, der aus subtilem Graphismus eine Zeichenschrift bildet, die er in dichtem Farbbett verankert. Goebel tut sich mit einer sehr eklatanten, Barré mit einer ganz diskreten Komposition hervor. Persönlicher, entschiedener wirkt in diesem Rahmen die Malerei Longobardis, die in ihrer Vielformigkeit irgendwie beunruhigende Raumvorstellungen erweckt, von Gesteins- oder Gletscherformationen, mit entschlossenen Farbgriffen festgehalten, — und, am Gegenpol, Anna-Eva Bergmann, die mit zauberhafter Silberinkrusta Flächen und Scheiben in mächtige kosmische Körper verwandelt.
Von dem geheimnisvollen Mauerwerk Mosers, das überall und nirgends, heute oder ehedem errichtet sein kann, gibt ein Bild bei Jeanne Bucher bessere Auskunft. In der Gesamtschau der Künstler dieser Galerie, in der Bissière, Vieira da Silva, Reichel und Szeneg eigentlich immer Genuß bereiten, fielen dieses Mal außerdem auf der einen Seite eine überraschende, großangelegte Leinwand von Louttre, auf der anderen eine kleine, sehr lichte Farbkomposition von Tobey auf. Auf fast zu engem Raum war hier gleichfalls eine der jüngsten bronzegehämmerten Skulpturen von Hajdu zu sehen, in Doppelrelief gearbeitet, von jener sehr abstrahierten, symbolhaften Figuration, mit der dieser Künstler einen der interessantesten Neuwege auf dem Gebiet der Plastik eingeschlagen hat. Es bleibt hier auch eine kleine Bronze von Day Schnabel in der Galerie Arnaud zu erwähnen, von feinster Berechnung der wechselnden Aspekte ineinandergreifender Bewegungen, ferner aus dem Rahmen der Réalités Nouvelles zum mindesten eine sachlichere, vergrößerte Lösung eines gleichen Problemes von Mannoni, eine sehr edle, geschwungene Holzform von Béothy, schließlich die aus einem eigenen Expressionismus abgeleiteten Gruppenstatuen von Zorlu.

Herta Wescher

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Edwin Scharff starb am 18. Mai 1955, 68 Jahre alt. Geboren am 21. März 1887 in Neu-Ulm, von 1904–07 Studium der Malerei an der Münchener Akademie. Erst in den Jahren 1911–1913 in Frankreich wandte er sich der Bildhauerei zu. 1922–32 Professor an der Akademie Berlin, 1932–1934 an der Akademie Düsseldorf. Da seine Frau, die Schauspielerin Helene Ritscher, jüdischer Abkunft war, wurde er seines Postens enthoben. Seit 1946 Professor der Landeskunstschule in Hamburg. Einige der begabtesten jungen Bildhauer, z. B. Blumenthal und Hans Mettel, gingen aus seiner Lehre hervor. In seinen frühen Werken mit ihrer abstrakt geometrischen Form erwies er sich als Zeitgenosse des gleichfalls 1887 geborenen Ukrainers Alexander Archipenko. Später näherte er sich der Naturform. Ir ungemein reizvollen malerischen Bronzereliefs deutet er auf Rodin. Als Porträtist (Büste H. Wölfflins, Heinrich Manns, seiner Frau) leistete er Außerordentliches in der geistigen Erfassung von Persönlichkeiten. Nach dem zweiten Weltkrieg trat seine Wendung zum Religiösen hervor. Mit seiner Bronzetür für die Marienthal-Kirche in Wessel schuf er ein Meisterwerk moderner Sakralkunst.

Max Pechstein, geboren am 31. Dezember 1881 in Zwickau (Sachsen), starb am 29. Juni in seiner Berliner Wohnung. 1906 trat er der Künstlergemeinschaft „Die Brücke" in Dresden bei. Dank seiner vitalen, aufs Dekorative gerichteten Begabung gelangte er früher als seine Kollegen zu Erfolg. Den reinsten Typus und stärksten Vertreter des „extensiven Expressionismus" nannte ihn der mit ihm befreundete Kritiker Paul Fechter in seinem Buch „Der Expressionismus" (München 1914). Max Pechstein war Mitbegründer der „Berliner Neuen Sezession" (1910), reiste 1913/14 in die Südsee (Palauinseln), wurde 1923 als Lehrer an die Berliner Akademie berufen, 1933 entlassen und 1945 wieder berufen.

Der Maler Felix Meseck ist im Alter von 72 Jahren in Höxter gestorben. Bekannt wurde Meseck durch Illustrationen zu Goethes Prometheus, zu Werken von Novalis, Brentano, Holtei und Shakespeare.

Der Laienmaler Jan van Weert starb am 20. Mai dieses Jahres.

Die Kunstweberin und Graphikerin Emmy von Lilljeström starb im Alter von 54 Jahren in Osterode (Harz).

Dominikus Boehm, der Altmeister der modernen katholischen Kirchenbaukunst in Deutschland, ist im Alter von 74 Jahren in Köln gestorben. Professor Boehm ist der Schöpfer zahlreicher Kirchenbauten, Klöster, Schulen, Krankenhäuser und Jugendheime.

Personalia

Franz Theodor Csokor, Professor h. c., Präsident des österreichischen Pen-Klubs, neben Ferdinand Bruckner die stärkste Begabung unter den österreichischen Dramatikern, feiert am 6. September seinen 70. Geburtstag. „Das Kunstwerk" zählt ihn zu seinen Mitarbeitern. Redaktion und Verlag senden ihm herzliche Glückwünsche.

Der Architekt Josef Frank, geboren am 15. Juli 1885 in Baden bei Wien, beging seinen 70. Geburtstag. Als er 1934 nach Schweden emigrierte, hatte er zwar in seiner Heimat eine Reihe Bauaufgaben (Villen, Gemeindehäuser und Siedlungen) vorbildlich gelöst, doch keine Gelegenheit gehabt, seine Begabung in einem großen Werk zu bekunden. In seinem Buch „Architektur als Symbol" stellte er fest, daß die moderne Architektur in unserem wissenschaftlich-technischen Zeitalter ohne statische Symbole auszukommen habe, ohne die Mittel der Bildhauerei, ohne „Dekorationen", und sich auf die reine Architektur beschränken müsse. Architektur im Sinne Franks ist Plastik. Zu seinen Ideen gehört auch die der belebten Fassade; belebt nicht durch Aufkleben von Skulpturen und Ornamenten, sondern durch die Gliederung, ihre Proportionen und Relationen zur Umgebung.

Bernard Berenson, wohl der größte Kenner der italienischen Renaissance, dessen Werk „Italian painters of the Renaissance" be-

sonders bei den angelsächsischen Museumsleuten ein kanonisches Ansehen genießt, beging anfangs Juli in voller geistiger und körperlicher Frische seinen neunzigsten Geburtstag. Seine Villa „I Tatti“ in Settignano bei Florenz ist mit ihren Schätzen das Ziel vieler kunsthistorischer Pilgerfahrten. Berenson – gewöhnlich nur B. B. genannt – entstammt einer Bostoner Familie litauisch-jüdischer Herkunft und studierte an der Havard Universität. Als Berater des Kunsthändlers Joseph Duveen erwarb er sich ein Vermögen. Aber er bereute es, sich dazu hergegeben zu haben: „Ich mußte sehr bald feststellen“, schrieb er, „daß ich auf einer Stufe mit Wahrsagern, Chiromanten und Astrologen stand – nicht einmal mit den Narren, die sich selbst betrügen, sondern mit ausgesprochenen Schwindlern.“ In seiner Selbstbiographie „Sketch for a Self Portrait“ erwähnte er Duveen mit keinem Wort. Der modernen Kunst gegenüber verhält er sich ablehnend, da für ihn nur die klassische Kunst maßstäblich ist. Das 20. Jahrhundert gilt ihm als Verfallsepoche.

Der Maler Fritz Winter hat mit dem Sommersemester eine ordentliche Professur für Malerei an die Werkakademie Kassel angenommen.

Der Bildhauer Fritz Claus wurde 70 Jahre alt. Claus kommt aus Zweibrücken und lebt heute in Oberbayern.

Professor Bruno Paul, der Baumeister, Kunstgewerbler, Kunsterzieher und Zeichner, wurde vom Bund deutscher Architekten zum Ehrenmitglied gewählt in Anerkennung seiner Verdienste um das moderne Bauwesen.

Der Maler Emil Nolde vollendete auf seinem Hof Seebüll in Südtondern sein 88. Lebensjahr.

Die Malerin Ida Kerkovius gewann mit dem Preis der Heidelberger Ausstellung „Ischia im Bilde deutscher Maler unserer Zeit“ einen vierwöchigen Aufenthalt auf der Insel Ischia bei Neapel. dpa

Der Maler Georg Meistermann ist als Professor an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf berufen worden, wo er die Klasse für Malerei und Glasfenstergestaltung übernimmt. Bisher hatte Meistermann einen Lehrauftrag an der Frankfurter Kunsthochschule.

Ausstellungen

Die große Picasso-Ausstellung, die im Frühjahr dieses Jahres in Paris stattfand, wird von Oktober bis Dezember im Münchener „Haus der Kunst“ zu sehen sein.

Die Ausstellung „Etruskische Kunst und Kultur“, die zuerst in Zürich gezeigt wurde und jetzt in Mailand zu sehen ist, soll auch nach Deutschland kommen.

„Junge Malerei in Frankreich“ zeigt die Offenbacher Werkkunstschule. Das Durchschnittsalter der 63 beteiligten Maler beträgt 30 Jahre. Ein Drittel der über 100 ausgestellten Bilder ist abstrakt, zwei Drittel „realistisch“ in dem Sinne, daß das Naturobjekt herangezogen wird, ohne allerdings den einzigen Inhalt zu bilden. Der bekannteste der ausstellenden Maler ist Bernard Buffet.

Die Galerie Curt Valentin in New York ist geschlossen worden. Curt Valentin, der vor 20 Jahren aus Deutschland eingewanderte Leiter, starb im Herbst vergangenen Jahres. Mit einer letzten umfangreichen Ausstellung aus dem Besitz der Galerie endet eine verdienstvolle Arbeit um die Gegenwartskunst in Amerika.

Der „Junge Westen 54“ stellt in der Rotterdamer „Kunststichting“ aus. Beteiligt sind die Maler Deppe, Grieshaber, Grochowiak, Hermanns, Kiess, Quinte, Register, Schuhmacher, Siepmann, Werdehausen, Winter.

„Holländische Kunst der Gegenwart“ wird in Schloß Charlottenburg, Berlin, gezeigt.

Die Ausstellung „Abstrakte Malerei und Plastik“, die bis Mai 1955 bei René Drouin in Paris zu sehen war, war jetzt auch in Düsseldorf, Ehrenhof, zu sehen.

Kunstwerke der Niederländer und Franzosen aus preußischem Besitz wurden im Anschluß an die Ausstellung „Alte Kunst am Mittelmeer“ in Wiesbaden gezeigt.

Eine Sonderausstellung „Glasmalereien aus vier Jahrhunderten“ (u. a. von Dürer, Hans von Kulmbach und Veit Hirschvogel entworfene Glasgemälde) veranstaltete das Germanische Museum in Nürnberg.

Das Kunstgutlager Schloß Celle eröffnete eine Dauerausstellung ausgewählter Kunstwerke aus den Berliner Staatlichen Museen. Hinzu tritt eine Sonderausstellung „Peruanische Keramik“, die bis zum 9. Oktober dauert.

„Basler Surrealisten“ stellen bis zum 11. September im Städtischen Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich aus.

Eine Gedächtnisausstellung „Rudolf Levy“ und eine Studio-Ausstellung Conrad Westphal-Graphik veranstaltet der Kunstverein Braunschweig e. V. während des Oktobers.

„Chinesische Malerei der letzten 500 Jahre“ stellt die Stadt Gelsenkirchen im Heimatmuseum Gelsenkirchen-Buer in der Zeit vom 16. 10. bis 27. 11. aus.

Die erste van Gogh-Ausstellung mit 455 Werken veranstaltete das Städtische Museum in Amsterdam im Sommer 1905. Zum 50-jährigen Jubiläum zeigt das Museum in diesem Jahr wieder eine, 243 Bilder und Zeichnungen umfassende Ausstellung des Malers.

Die für 1956 vorgesehene Bauausstellung in Berlin ist um ein Jahr verschoben worden und soll am 6. Juli 1957 eröffnet werden. Zur Mitarbeit wurden Architekten Westeuropas, Nord- und Südamerikas eingeladen. Der Internationale Architekten-Kongreß soll zur gleichen Zeit stattfinden.

Die Frankfurter Zimmergalerie Franck hat ihre Ausstellungstätigkeit durch einen Herbstsalon und einen Frühjahrssalon erweitert. Ort der Saisonausstellungen, in denen jeweils mehrere Künstler mit ein bis zwei Bildern gezeigt werden, ist die Wohnung des Arztes und Schriftstellers Dr. Wyss.

Eine erste Gesamtausstellung des Malers Friedrich Karl Gotsch (geb. 1900), eines Schülers von Kokoschka, veranstaltete die Kestner-Gesellschaft Hannover.

Die Galerie Henning, Halle (Saale), veranstaltet im September ihre 100. Ausstellung mit einer Schau Graphik von Marc Chagall.

Eine van Dyk-Ausstellung findet in Genua statt.

„Deutsche Gegenwartskunst“, eine Kollektion von Aquarellen, Zeichnungen, Druckgrafik, zusammengestellt vom Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, wird während der nächsten Monate in verschiedenen Städten Südamerikas gezeigt werden.

Eine Sammlung von über 200 Ikonen zeigt das Kunstmuseum Luzern bis zum 9. Oktober.

Ein großer Teil der Privatsammlung des Duisburger Industriellen Wilhelm Buller, einem frühen Sammler moderner Kunst, wird z. Z. in der Duisburger Kunsthalle gezeigt.

„Meisterwerke des Kölner Museums“ heißt eine große deutsche Kunstausstellung, die augenblicklich in der Pariser Orangerie gezeigt wird und bis zum 15. Oktober dauert. Sie umfaßt Bilder der Kölner Malerschule des Mittelalters bis zu Wilhelm Leibl.

Eine Gedächtnisausstellung für Hermann Blumenthal, der nun 50 Jahre alt geworden wäre, zeigt die Galerie Hella Nebelung in Düsseldorf.

„Vierzigtausend Jahre moderne Kunst“ in Reproduktionen spanischer und südfranzösischer Höhlenmalereien, eine ursprünglich französische Ausstellung, die in fünf Großstädten der Bundesrepublik gezeigt werden soll, zeigt das Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln.

Ein Ikonen-Museum wird gegen Ende November die Kunsthalle Recklinghausen eröffnen. Damit verbunden sind eine Plastik-Ausstellung „Archipenko“ und die Schau „Kopien mittelalterlicher Fresken“. Zuvor wird eine Sammlung „Holländische Kunst der Gegenwart“ gezeigt werden. Für Februar/März 1956 ist eine gesamtdeutsche Ausstellung vorgesehen. Sie soll preisgekrönte Werke nach 1945 aus dem Westen und Osten Deutschlands zeigen.

Wandteppiche der beiden Franzosen Marc Saint-Saens und Jean Picart Le Doux werden gegenwärtig in Wiesbaden in den Brunnenkolonnaden gezeigt. Die Kollektion soll auch nach Karlsruhe kommen.

Josef Hegenbarth, Hans Theo Richter und Wilhelm Lachnit, drei Dresdener Künstler, die sich nicht dem in der Ostzone üblichen Stil verschrieben haben, stellen im Kunstverein Ulm aus.

Im Kunstmuseum in San Franzisko findet zur Zeit eine Ausstellung von 132 Druckgrafiken führender deutscher Expressionisten statt.

Der 350. Geburtstag Rembrandts soll 1956 in Holland durch zwei Ausstellungen und die Erstaufführung einer Oper gefeiert werden.

In der Galerie Günther Franke, München, Stuckvilla, Aeußere Prinzregentenstraße 4, wurde die Christian Rohlfs-Ausstellung auf vielfachen Wunsch bis 28. Sept. verlängert. Anschließend findet eine Ausstellung der letzten Bilder von Ernst Wilhelm Nay statt (ab 4. Okt.).

Die Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk 1955" in Konstanz wurde wegen ihres guten Erfolges bis zum 18. September d. J. verlängert.

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln-Deutz wird Mitte Oktober eine Ausstellung französischer Grafik aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts eröffnen. Im Dezember werden Weihnachtsbilder niederländischer Manieristen gezeigt.

Eine Ausstellung „Das Ruhrgebiet vor hundert Jahren" wird bis zum 1. Oktober im Museum für Kunst und Kulturgeschichte auf Schloß Cappenberg in Dortmund veranstaltet. Es werden zeitgenössische Bilder, Schriftzeugnisse, Werkzeuge und Hausrat aus Museen und Archiven des Industriegebietes gezeigt.

Kunstpreisträger aus Ost- und Westdeuschland sollen in einer Ausstellung der Kunsthalle Recklinghausen, die für Februar/März nächsten Jahres geplant ist, gezeigt werden.

„Druckgrafik von Liebermann, Slevogt und Corinth" zeigt das Wallraf-Richartz-Museum in Köln-Deutz neben der ständigen Ausstellung: „Schatzkammer der mittelalterlichen Malerei" von Anfang September bis Mitte Oktober

Eine Ausstellung der drei Bildhauer: Lehmann, Mataré, Heiliger veranstaltet das Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, jetzt Hochstraße 73, im Oktober.

Anläßlich des 60. Geburtstages des Wuppertaler Grafikers Wilhelm Geißler veranstaltet das Schloßmuseum in Rudolstadt in Gemeinschaft mit dem Greifenverlag eine Ausstellung der Arbeiten des Künstlers.

„Niederländische Gemälde aus Mainzer Galeriebesitz" zeigt bis Ende September das „Haus am Dom" in Wiesbaden.

Eine Ausstellung „Junge Künstler Baden-Württemberg" veranstaltet die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden in der Zeit vom 17. September bis 31. Oktober. Anläßlich dieser Schau werden als „Kunstpreis der Jugend" Preise in der Höhe von insgesamt 12 000,– DM zur Verteilung kommen.

Eine Ausstellung „Kunst am Niederrhein" in Verbindung mit der Verleihung eines Kunstpreises in Höhe von 6000,– DM und der Verleihung einer Thorn-Prikker-Ehrenplakette findet im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum vom 15. September bis 31. Oktober statt.

Die Ausstellung „Giacommetti", die zuerst in Krefeld zu sehen war, wird zur Zeit im Dortmunder Ostwall-Museum gezeigt.

Die Ausstellung „Deutsche Impressionisten", die im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen gezeigt wurde, konnte 30 000 Besucher zählen. Das Museum eröffnet am 17. September eine neue große Gemäldeausstellung „Meisterwerke flämischer Malerei von van Eyck bis Rubens".

Eine Ausstellung von 50 Arbeiten Vordemberge-Gildewarts zeigt der Kunstverein Ulm.

Eine Auswahl von rund hundert Werken der preußischen Staatsgalerie in Berlin wird bis Mitte Oktober auf Villa Hügel in Essen im Rahmen einer Ausstellung „Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts im Revier" gezeigt.

„Das Bild des Menschen", die Kunstausstellung der Ruhrfestspiele konnte mit 27 000 Besuchern einen außergewöhnlichen Erfolg verzeichnen.

„Der Triumph des Manierismus" heißt eine große Ausstellung, die das Rijksmuseum in Amsterdam bis Mitte Oktober zeigt und die die wesentlichen Werke der „manieristischen" Zeit vereint.

Unter dem Titel „Die Frau bei einigen französischen und Schweizer Künstlern" sind rund hundert Werke der bekanntesten französischen und Schweizer Maler von Courbet bis Buffet im Genfer Athenee zu sehen.

Eine umfangreiche Ausstellung zum Gedächtnis Barthel Bruyns des Aelteren wird vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum in den Räumen des Kunsthauses Mathias Lempertz veranstaltet.

Allgemeines

Wie aus Lugano berichtet wird, ist das Gemälde der Maria in Halbfigur mit dem auf einem Kissen tänzelnden Kinde, ein bedeutendes Jugendwerk Dürers, seit über zwei Jahren nicht mehr in der Sammlung des Barons Thyssen-Bornemißa. Der verstorbene Begründer der Sammlung, früher auf Schloß Rohoncz, hatte das Gemälde gegen leidenschaftliche Konkurrenz 1933 in London erworben. Max Friedländer hat es im Pantheon 1934 in die Literatur eingeführt. Die Entstehung der Tafel, von Friedländer etwas zu spät angesetzt, wurde von Gerstenberg in der Bearbeitung von Heinrich Wölfflins Kunst Albrecht Dürers (6. Auflage 1943) für die Zeit zwischen 1497–1500 nachgewiesen. Die Maria in ihrem feierlichen Ragen zeigt Dürers Ringen um einen großen Stil in der Zeit, da die Apokalypse entstand.
Längere Zeit hieß es in Lugano, die kostbare Dürertafel sei zu einer Ausstellung nach Amerika geschickt worden, niemals aber war zu erfahren, wo denn diese Ausstellung stattfand. Da nun aber in der neuesten Auflage des Katalogs der Sammlung Thyssen-Bornemißa das Gemälde nicht mehr erwähnt wird, darf der Verkauf nach Amerika als sicher angenommen werden. Es ist tief zu bedauern, daß die Schweiz nicht wie andere Länder ein Ausfuhrverbot für solche Kunstwerke höchsten Ranges besitzt, deren heimlicher Verkauf eine wesentliche Einbuße des kulturellen Nationalbesitzes bedeutet.

Zwei bedeutende gotische Tafelbilder wurden in der Schloßkirche in Osterode (Harz) unter mehrfachem Anstrich entdeckt. Es handelt sich um Meisterwerke der Erfurter Schule aus den Jahren 1420 bis 1430. Sie stellen eine Himmel- und eine Höllenfahrt Christi dar.

Zu einem Besuch in der Sowjetunion hält sich z. Z. auf Einladung des sowjetischen Architektenverbandes eine Gruppe westdeutscher Architekten auf.

Einen Ideen-Wettbewerb für eine farbige Neuverglasung einiger Fenster der Elisabeth-Kirche in Marburg/Lahn hat das Land Hessen ausgeschrieben. Teilnahmebedingungen sind durch das Hessische Ministerium für Erziehung und Volksbildung zu erfahren.

Das Ensor-Haus, ein neues Museum in Ostende, das dem Gedenken des 1860 in Ostende geborenen Malers gewidmet ist, wurde vor kurzem durch den Bürgermeister der Stadt der Oeffentlichkeit übergeben.

Der Wilhelm-Morgner-Preis wird am 1. Oktober in Soest in Verbindung mit einer Kunstausstellung zum 2. Male vergeben.

Eine Wanderausstellung der Düsseldorfer Maler Schmurr, Pankok, Barth wurde in den Landkreis Borken, eine der ärmsten Gegenden Nordrhein-Westfalens, nahe der holländischen Grenze, geschickt. Der Erfolg war erstaunlich bei einem Publikum, das größtenteils überhaupt noch keine Kunstausstellung gesehen hat. Besucher aller Altersschichten kamen z. T. mehrmals, um die Ausstellung zu besichtigen.

Seine bedeutende Kunstsammlung hinterließ der kürzlich im Alter von 89 Jahren verstorbene Ernest Edward Cook der englischen Kunststiftung National Art-Collections Fund. Cook stellte nicht die Bedingung, daß die Sammlung beisammen bleibt. Sie kann entsprechend den Bedürfnissen an Museen und Galerien verteilt werden.

Die Stadt Krefeld hat das Haus Lange, 1928 von Mies van der Rohe für den bedeutenden Kunstsammler Hermann Lange erbaut, in städtische Verwaltung und Pflege genommen. Es wird als ein wichtiger Bau Mies van der Rohes in Deutschland unter Denkmalschutz des Landes gestellt. Das neue Museumshaus Lange soll dem Kaiser-Wilhelm-Museum als modernes Ausstellungshaus dienen. Auch ist geplant, ein Mies-van-der-Rohe-Archiv einzurichten. Dieses Gebäude wird mit zu den modernsten Museen der Bundesrepublik gehören. Die erste größere Ausstellung wird dem französischen Bildhauer Henri Laurens gewidmet sein.

Die amerikanische Nationalgalerie in Washington hat 150 Gemälde und Skulpturen bedeutender europäischer Schulen vom 13. bis Anfang des 19. Jahrhunderts, u. a. die kleine Kreuzigung von Grünewald, einen Tizian, einen Tintoretto und einen Watteau, erworben.

Einen Kunstverleih, bei dem jeder gegen Gebühr Originale moderner Kunst ausleihen kann, richtete die Baden-Badener Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. nach dem Vorbild der Münchener Gesellschaft der Freunde junger Kunst ein.

Ein internationaler Kunsthistorikerkongreß findet vom 12. bis 18. September unter dem Vorsitz von Prof. Lionello Venturi, Universität Rom, in Venedig statt. Agit.

Der florentinische Maler Massimo Campigli führt vor dem Gericht in Venedig einen Plagiatsprozeß gegen die Mailänder Bildhauerin Elena Pelizzoni, weil sie einige seiner Bilder in plastische Werke „übersetzt" hat.

Paul Klees berühmtes Gemälde „Der Goldfisch" von 1925 wurde für 60 000 DM von der Hamburger Kunsthalle erworben.

Ein wertvolles Gemälde des niederländischen Malers Jakob Ochtervelt (1635–1710), „Gesellschaft beim Brettspiel", wurde von mehreren Kölner Versicherungsunternehmern und der Stadt Köln für das Wallraf-Richartz-Museum erworben.

12 700 Besucher verzeichnete die „Juryfreie", eine Ausstellung für Malerei, Grafik und Plastik, verbunden mit Schülerarbeiten von Essener Schulen, in den Essener Grugahallen, die bis Ende Juli dauerte.

Die deutsche Künstlerhilfe, einigten sich der Kunstausschuß der Kultusministerkonferenz der Länder, soll ihren bisherigen Umfang in Zusammenarbeit von Ländern, Bund und Rundfunk beibehalten.

Einen Wettbewerb für die Plakate der diesjährigen Buchmesse und für den Tag des Buches hat die Werkkunstschule Offenbach im Auftrage des Börsenvereins Deutscher Verleger- und Buchhändlerverbände ausgeschrieben. Drei Plakate werden zum Druck erworben.

Ein „Berufsverband Bildender Künstler", der die beruflichen Interessen der in Wiesbaden und Umgebung ansässigen Maler vertreten soll, ist in Wiesbaden gegründet worden. Zum Vorsitzenden des Verbandes wurde der Bildhauer Peter Böhme-Köst gewählt.

Das Landhaus „Les Collettes", in dem Renoir die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte und wo er starb, soll Sitz einer internationalen Stiftung zum Aufenthalt für Künstler werden. Bis Ende September sind 50 größtenteils späte Bilder Renoirs dort ausgestellt.

Der „Echternacher Kodex", eine mittelalterliche Handschrift der vier Evangelien mit Illustrationen aus dem Besitz des Coburger Herzoghauses, wurde für eine Million Mark an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg verkauft.

Grabkammern aus späthellenischer Zeit wurden in Glyfada, einem nahe bei Athen gelegenen Ort an der Westküste Attikas entdeckt. Neben etwa 200 schönen Vasen fand sich das Idol einer thronenden Göttin mit Kind. Die Funde dürften zur Kenntnis der noch dunklen Periode beitragen, da Attika anstelle von Argolis und Mykenae der Mittelpunkt der griechischen Kultur wurde.

Das Etruskische Museum der umbrischen Stadt Orvieto, das sich bisher im Besitz der Grafen Faina befand und eine der bedeutendsten etruskischen Sammlungen Italiens enthält, ist in den Besitz der Stadt übergegangen. Der letzte Besitzer, der vor einem Jahr verstorbene Graf Claudio Faina, hat das Museum der Stadt geschenkt.

Das Bergarbeiterhaus in Cuesmes, im belgischen Grubengebiet der Borinage, wo van Gogh als Missionar lebte, soll als Museum zur Erinnerung an den Künstler hergerichtet werden.

Preise

Der große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen wurde in Höhe von je DM 10 000,– an Georg Meistermann für Malerei, Ludwig Gies für Bildhauerei, Fritz Schupp für Architektur, Wolfgang Fortner für Musik und Gertrud Le Fort für Literatur verliehen.

Der Keramiker Arno Lehmann und die Keramikerin Ida Erdös-Meisingen erhielten für keramische Plastik auf der internationalen Keramikausstellung in Cannes Goldmedaillen. Die Bundesrepublik wurde auf dieser Ausstellung mit einer Goldmedaille für ihre Gesamtleistungen auf keramischem Gebiet ausgezeichnet.

Der Kulturpreis der Stadt Nürnberg, verbunden mit einer Geldgabe von DM 2000,–, wurde den Nürnberger Architekten Franz Reichel, Wilhelm Schlegtendal und Dr. Ing. Friedrich Seegy zuerkannt.

Der Hamburger Architekt Nissen wurde für seinen Entwurf zu einem neuen deutschen Gesandtschaftsgebäude in Stockholm mit einem ersten Preis in Höhe von DM 4500,– ausgezeichnet.

Symptome

In Kassel wurde der Auftrag für den Theaterneubau der Stadt nochmals vergeben, nachdem die Anweisungen zur Ausführung eines preisgekrönten Theaterprojektes schon erteilt waren. Die Kasseler Bürokratie sah sich in letzter Minute verhindert, dem neuartigen Theaterentwurf zuzustimmen, und beauftragte einen konventionelleren Architekten.

In Krefeld rebellierte die Lokalpresse gegen den Geist, der die Krefelder Werkkunstschule als eines der kunstpädagogisch fortschrittlichsten Unternehmen bekanntgemacht hat. Als Argument diente u. a. das Schlagwort vom „Verlust der Mitte", mit dem eine Journalistin operierte, statt sich auf kommunalpolitische Begründungen zu beschränken.

In Kaiserslautern entließ die Stadtverwaltung fristlos den Betriebsratsvorsitzenden der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt K. Ertel, der sich publizistisch sehr für die moderne Künstlerschaft einsetzt. Das Arbeitsgericht Kaiserslautern hob die fristlose Entlassung auf und verfügte die Wiedereinstellung Ertels.

In Stuttgart geschah der Schwabenstreich, daß man bei einem Wettbewerb, der von der Stadt für den besten Entwurf eines Wandfrieses und einer Plastik für den Neubau des Stuttgarter Rathauses ausgeschrieben wurde, die formbetonten Entwürfe junger Künstler keines Blickes würdigte, zur Ausführung hingegen eine Darstellung der sieben Schwaben, sehr naturnah konzipiert, bestimmte.

Ein neuer Fall von Bilderstürmerei ereignete sich im Schuldorf Bergstraße bei Frankfurt. Eine moderne Plastik wurde nachts umgeworfen, der Kopf brach ab und zersprang. Auch die Darmstädter nahmen Aergernis an moderner Plastik und attackierten mit Wort und Tat Skulpturen von Heiliger und Brinckmann.

MITTEILUNGEN DER
GESELLSCHAFT DER FREUNDE JUNGER KUNST EV

Baden-Baden, Lange Straße 13/IV., Telefon 53 88, gegründet 1955, unter dem Vorsitz von Dr. Leopold Zahn.

München, Plinganserstraße 142 A, Telefon 7 37 87, gegründet 1952 unter dem Vorsitz von Dr. Franz Roh.

Die Gesellschaften haben sich zum Ziel gesetzt, das Verständnis zwischen Kunst und Publikum zu vertiefen und den Kontakt zwischen Freunden der jungen Kunst und zeitgenössischen Künstlern über ihre Werke aufzunehmen, um so der Urteilsbildung und der künstlerischen Arbeit zu dienen. Auf diesem Wege werden sie von Verlag und Redaktion der Zeitschrift DAS KUNSTWERK unterstützt.

Folgende Vorträge fanden und finden statt:

Baden-Baden:

Juni: Saul STEINBERG, von Frau Moholy-Nagy, N. Y.
Juli: Architektur und bildende Kunst, von Dr. Henze. Greven/W.
Sept.: Paul KLEE, von Carola Giedeon-Welcker.

Unsere LEIHBILDEREI konnte mit gutem Erfolg eröffnet werden. (Täglich 8 bis 17 Uhr, Lange Straße 13/IV.)

München:

Zur DOCUMENTA-Ausstellung in Kassel planen wir eine Gemeinschaftsreise am 17./18. Sept. 1955 Abfahrt am 17. Sept., morgens 6.50 Uhr, Rückkehr am 19. Sept., früh 5.48 Uhr. Fahrtpreis DM 36,— bis 48,—. Wegen der Einzelheiten bitte an die Geschäftsstelle wenden! Stammtisch! Jeden Freitag ab 17.30 Uhr im Filmcasino, Odeonsplatz.

Kleiner Ausstellungskalender für Baden und München

Baden-Baden: Staatl. Kunsthalle: Deutscher Künstlerbund, Okt.: Junge Künstler Baden-Württemberg, verbunden mit der Verleihung des Kunstpreises der Jugend.

Freiburg/Br.: Kunstverein, Talstraße 12: Max Burchartz und Fritz Harnest.

München: Galerie Franke: E. W. Nay, Okt.: Vedova (Italien).
Galerie Gurlitt: Cäsar Klein, Grafik Kokoschkas, Okt.: Irma Stern, Kapstadt.
Galerie K. Hielscher: Jan van Weert.
Galerie Dr. Klihm: Negerplastik, Okt.: Lithos von Picasso.
Galerie Otto Stangl: Fritz Winter, Okt.: Willi Baumeister.

DAS WEBEN ALS KUNST



Wandbehang

Textilien sind nicht nur eine praktische Angelegenheit des Kleidens und Bedeckens. Sie sind für jede Kultur auch ein Ausdrucksmittel gewesen; vom hierarchischen Ägypten zum magischen Peru, von den chinesischen Seidenmalereien bis zu den französischen Gobelins. Dann im 19. Jahrhundert war das Weben als Kunst in den Maschinen=Imitationen der vergangenen Stile verlorengegangen. Erst mit William Morris begann sich das wieder zu ändern, aber ein Höhepunkt kam nicht vor den zwanziger Jahren mit Anni Albers und anderen, die unter Klees Einfluß am Bauhaus arbeiteten. Obwohl dieser Einfluß durch die nachfolgenden Ereignisse in Deutschland bald verwischt wurde, hat er sich über zwei Kontinente ausgebreitet.

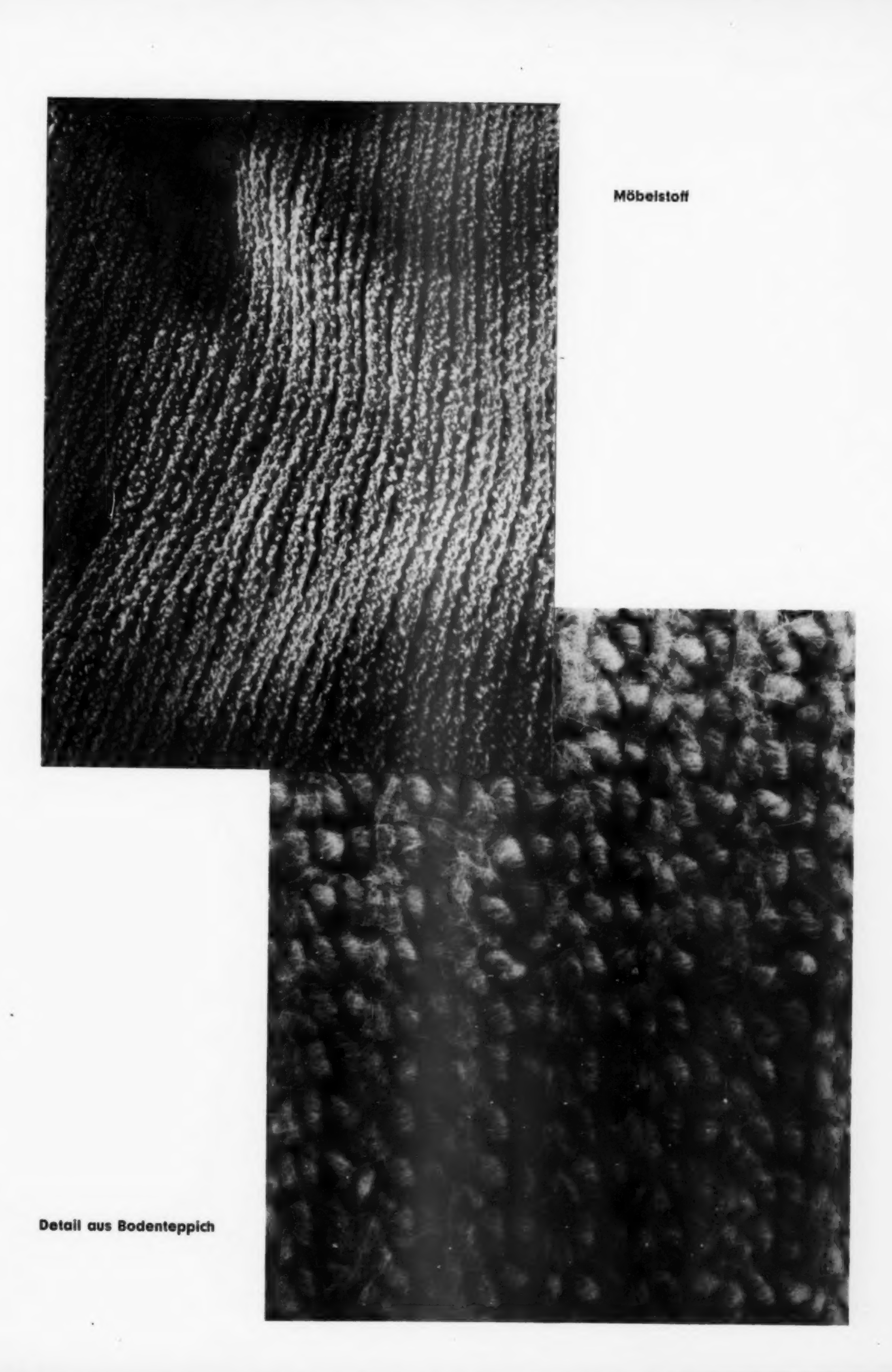
In eben dieser mythischen Epoche begann Fritz Landwehrs Aktivität. Er war Maler und Gebrauchsgraphiker, aber da sein Ur=Großvater eine Leinenweberei in Bielefeld hatte, lag ihm auch das Weben sozusagen „im Blut". Er hatte Erfolg in seinem Beruf, konnte aber auch das andere nicht lassen und gründete 1925 eine Werkstätte für Handweberei und künstlerische Gewebe in Stuttgart=Degerloch. Von Anfang an war er bemüht, gute zeitgenössische Entwürfe auf den Markt zu bringen, obwohl es dafür nicht allzuviele Kunden gab. Trotzdem war es vier Jahre später schon nötig, den Betrieb zu erweitern, und er verlegte ihn nach Bopfingen in Württemberg. Hier entstand nach und nach seine gegenwärtige Fabrik, — auch ein guter moderner Entwurf. In den „schwierigen Jahren" verlor Landwehr weder sein Gefühl für Maßstäbe, noch ließ er sein Ziel aus den Augen. Er kam dann nach der Währungsreform in die industrielle Kunst in Deutschland hinein — und das zu einer Zeit, als niemand zu wissen schien, wie er sich verhalten sollte, noch sich sonderlich darum Sorgen machte — und hatte die ganze Kraft der modernen Tradition in seinem Rücken.

Wieviel das bedeutete, kann man aus diesen wenigen Beispielen hier ersehen. Sogar in der schwarz=weiß Produktion kommt die Subtilität der Beziehungen und das fließende des Entwurfs durch. Die ersten beiden Beispiele haben eine poetische, beinahe fabelhafte Beziehung zur Natur, woran Klee nicht ganz unbeteiligt ist. Man kann sie in etwa mit den Bildern vergleichen, die Woty Werner webt. Jedoch, erinnert man sich mit einigem Erstaunen, diese hier wollen nicht „Kunstwerke" sein, sondern einfach Dekorationsmaterial. Die nächsten beiden strengen Entwürfe sind ebenso naturnah, trotz all ihrer stofflichen Funktion. Man könnte beim oberen beinahe an ein Kornfeld aus der Vogelschau denken. Nummer 5 in seiner leichten eleganten Arabeske hat gleichzeitig monumentale Qualitäten, die man eher mit höfischen oder kirchlichen Zwecken verbindet, als dem Wohnraum zu Hause.
Die Ähnlichkeit zwischen „modernen" Objekten — vom Aschenbecher bis zum Wolkenkratzer — zeigt, daß wir in eine neue allgemeine Stilepoche hineingegangen sind, die erste, die die Welt seit dem Rokoko gesehen hat. Die Schwierigkeit ist, daß sich der zerstörte Geschmack der vergangenen Periode auf uns vererbt hat, und das verdreht den zeitgenössischen Entwurf zumeist schon bei der Geburt. Es gibt heute mehr „moderne" Dinge in den Schau=fenstern, aber es ist für den normalen Käufer nicht leichter geworden, Waren von wirklicher Qualität zu finden, als es dreißig Jahre früher der Fall war. In dieser Situation haben diejenigen von uns, die sich mit der visuellen Kultur des demokratischen Zeitalters befassen, ein Gefühl der Dankbarkeit für Fritz Landwehr, einem Künstler mit Organisationstalent.

John Anthony Thwaites

Detail aus Wandbehang





Möbelstoff

Detail aus Bodenteppich

Detail aus Wandbehang



Die in dieser Beilage gezeigten Webmuster werden hergestellt in der Weberei für Möbel- und Dekorationsstoffe Fritz Landwehr, Bopfingen (Württ.)

